



Die Deutsche Dichtung der Gegenwart.

Die Alten und die Jungen.

Eine litteraturgeschichtliche Studie

von

Adolf Bartels.

Leipzig
Eduard Avenarius
1897.

Inhalt.



1. Einleitung.

Berthold Litzmann sagt in seinem Buche „Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart“ (Hamburg 1894): „Eine Geschichte der Litteratur der Gegenwart ist für den, der diese Aufgabe in ihrem ganzen Ernst und in ihrem ganzen Umfang erfaßt, ein Unding, eine Unmöglichkeit. Ebenso wenig wie ich mit meinen Händen die gleitenden Wellen greifen und in Formen zwingen kann, ebenso unmöglich ist es für einen, der noch mitten in einer litterarischen Bewegung steht, für eine systematische Darstellung die abgrenzenden Linien zu ziehen, die abrundenden Formen zu gestalten, die abschließenden Urteile zu fällen, die man von einem als Geschichte der Litteratur eines bestimmten Zeitraumes sich ankündigenden Unternehmen erwarten und fordern darf. Wer Litteraturgeschichte schreibt oder vorträgt, muß in seinem Inneren ein klares, in sich abgeschlossenes Bild der Ereignisse und Persönlichkeiten tragen, die er behandelt. Er muß sich vor allen Dingen bei jeder einzelnen Erscheinung die Frage vorlegen und scharf und genau beantworten können: Was verdankt sie ihren Vorgängern, was ihrer eigenen Individualität, was der allgemeinen Strömung ihrer Zeit, und schließlich und vor allem: wie ist ihre Wirkung auf die Nachwelt? Es liegt also auf der Hand, daß ein solches abschließendes Urteil nur über Zeiten und Persönlichkeiten gefällt werden kann, die sich ganz oder doch in der Hauptsache ausgelebt haben, d. h. deren Ideale bereits verwirklicht und von nachfolgenden Geschlechtern nur weiter ausgebaut worden sind.“

Ich halte diese Behauptungen für anfechtbar. Schafft man sich allerdings das Ideal einer Geschichtsdarstellung, in der alles endgültig abgeschlossen ist, und nimmt von ihm die Maßstäbe, dann wird eine Litteraturgeschichte der Gegenwart als ein Unding erscheinen. Aber wo wäre je eine endgültige Geschichte, sei es eine politische oder sonst eine, geschrieben worden? Das Wort πάντα ῥεῖ gilt nicht bloß von den Dingen, sondern auch von den Urteilen über die Dinge, ein für alle Zeit feststehendes, unangreifbares Urteil läßt sich nur selten fällen; denn unser geschichtliches Wissen von Ereignissen wie von Persönlichkeiten bleibt ewig lückenhaft, und je bedeutender ein Mensch gewesen ist, um so eher sind verschiedene Auffassungen seines Wesens möglich. Die hohe Aufgabe der Geschichte, lebendige Menschen hinzustellen, läßt sich eben nicht aktenmäßig lösen. Eher vielleicht kommt einer geschichtlichen Gestalt die persönliche Anschauung des Mitlebenden bei, wie dieser auch den eigentümlichen Glanz und Duft der Ereignisse besser faßt als ein Nachlebender; der Nachlebende kann ohne zeitgenössische Berichte, und wären sie auch voll geschichtlicher Irrtümer, wenig machen. So hat Lessing im Grunde nicht Unrecht, wenn er sagt, daß jeder Geschichtschreiber nur die Geschichte seiner eigenen Zeit schreiben könne; schreibt er die einer anderen, so wird er auch damit wieder nur einen Beitrag zur Geschichte der seinigen liefern. Was aber für die allgemeine Geschichte gilt — und daß es gilt, beweisen die großen Geschichtschreiber des Altertums und nicht wenige der Neuzeit —, gilt natürlich auch für die Litteraturgeschichte, ja für sie noch in höherem Grade; denn sie ist so glücklich, eine Wissenschaft zu sein, die nur mit Dokumenten, eben den Werken der Dichter und Schriftsteller arbeitet. Daß für die neuere Litteraturgeschichtschreibung diese Werke oft viel weniger wichtig erscheinen als die auszugrabenden Nachrichten über das Leben der Dichter und das sonstige Drum und Dran, braucht uns hier nicht zu kümmern.

Meiner Ansicht nach ist also eine Geschichte der Litteratur der Gegenwart möglich. Mag man die litterarische Bewegung immerhin mit einem Strom vergleichen wie die geschichtliche selbst, deren Spiegelbild sie ist, ihr ganzer Verlauf ist doch durch Bücher und

Schriften festgelegt, ja es steht nichts im Wege, die geistige Bewegung selbst als das Sekundäre, die Bücher, zumal wenn sie künstlerische Werke sind, als das Primäre, als Thaten anzunehmen, von denen die Bewegung ausgeht, wobei man freilich nicht vergessen darf, daß auch die künstlerische oder geistige That wieder aus natürlichen Bedingungen hervorwächst. Aber diese Bedingungen liegen ja, sobald das Werk da ist, nicht in der Gegenwart, sondern schon in der Vergangenheit, und wir können daher die Frage: Was verdankt eine Erscheinung ihren Vorgängern, was ihrer eigenen Individualität? in der Regel sofort beantworten, wenn wir nur die Vergangenheit gründlich kennen. Schwieriger erscheint schon die Beantwortung der Frage: Was verdankt sie der allgemeinen Strömung der Zeit? Ich nehme aber an, daß eine bedeutendere Persönlichkeit — und eine solche muß der Litteraturgeschichtschreiber, jeder Geschichtschreiber sein, die Methode thut es nicht — auch über die vorherrschende Strömung der Zeit, selbst über die Nebenströmungen eine aus der genauen Kenntnis der Vergangenheit und eigener Anschauungskraft (Intuition) gewonnene verhältnismäßig richtige Anschauung haben kann, die denen, die Späterlebende gewinnen können, mindestens gleichwertig ist. Sind die Litteraturwerke zum Teil Niederschlag der Zeitströmungen, so ermöglichen sie eben dem scharfen, klaren, vor allem dem „intuitiven" Geiste auch das Verständnis seiner Zeit, und die Vergleichung einer größeren Anzahl von Werken wird dann bald klar herausstellen, was persönliches, was Zeitgut ist. Die Frage endlich, wie die Wirkung der Erscheinungen auf die Nachwelt ist, scheint mir keineswegs die wichtigste zu sein. Zunächst hat wie jeder Mensch, auch der Dichter und Schriftsteller seiner Zeit zu leben, und die Wirkung, die er auf seine Zeit übt, und die sich im allgemeinen feststellen läßt, ist für den Geschichtschreiber unmittelbar maßgebend; nur wenige Persönlichkeiten wirken ja auch über ihre Zeit hinaus. Ich halte es aber auch nicht für unmöglich, daß der Litteraturgeschichtschreiber seiner Zeit diese Persönlichkeiten und die wahrhaft bedeutenden Werke erkennt und ihre Wirkung auf die Nachwelt richtig bemißt. Ganz zweifellos hat es zu jeder

Zeit Menschen gegeben, die sich durch den Erfolg nicht blenden ließen, das Echte und Bleibende, wenn nicht auf Grund ihrer ästhetischen und Verstandesbildung, so doch instinktiv erkannten, und zu diesen muß freilich der Litteraturgeschichtschreiber gehören, mit der großen Menge der Unberufenen kann man nicht rechnen.

Kurz und gut, es ist, wenn man die Erkenntnis der Unvollkommenheit alles Menschlichen im allgemeinen und aller wissenschaftlichen Leistungen im besondern auch dem Litteraturgeschichtschreiber zu gute kommen läßt, wohl eine Litteraturgeschichte der Gegenwart möglich, die planvoll verfährt, abgrenzende Linien zieht, abrundende Formen gestaltet, abschließende Urteile fällt so gut wie ein Werk, das hundert Jahre später kommt. Nur muß man natürlich nicht das Jahr, wo man gerade lebt, als Gegenwart auffassen, sondern den Spielraum etwa eines Menschenalters gestatten, und ferner für das objektiv-geschichtliche Material, das die Zeit nach und nach zusammenträgt, gelegentlich mit kräftig-subjektiver Meinungsäußerung und Farbengebung vorlieb nehmen. Die sind nicht wissenschaftlich, wird man sagen; vielleicht nicht, aber sie nehmen sehr oft das Ergebnis der wissenschaftlichen Forschung voraus, und mit der Zeit werden sie ja auch geschichtliches Material.

Im übrigen glaube ich, daß wir nach und nach eine Reihe von Gesetzen des geistigen Lebens entdecken werden, die dem Litteraturgeschichtschreiber der Gegenwart sein Werk bedeutend erleichtern. Schon früher einmal habe ich (in den „Grenzboten" 1893) auf die Gesetzmäßigkeit aufmerksam gemacht, mit der z. B. in unsrer deutschen Litteratur jedes Menschenalter eine Art Sturm und Drang wiederkehrt, und ich hatte später das Vergnügen, meine Ausführungen über diesen Punkt fast wörtlich in dem Vortrage eines nicht unbekannten Litteraturhistorikers wiederzufinden. (Vielleicht hat aber jemand vor mir die Entdeckung gemacht, obgleich die Auffassung der Münchner als Stürmer und Dränger nicht so nahe liegt.) Ich bin überzeugt, daß man noch zu ganz andern, geradezu auffallenden Ergebnissen gelangen würde, wenn man vor allem die Zahlen der Litteraturgeschichte einmal gründlich durcharbeitete. So ist es z. B. wohl

kaum ganz zufällig, daß das Jahr 1813 Hebbel, Ludwig und Wagner, das Jahr 1815 Geibel, Kinkel, Schack und Gerok, das Jahr 1819 Keller, Groth, Fontane, Jordan und Bodenstedt, das Jahr 1830 Heyse und Hamerling hervorbrachte. Ohne in Zahlenmystik zu verfallen, würde ein tieferblickender Litterarhistoriker in dem einfachen Neben- und Nacheinander der Dichter wie auch in dem Erscheinen ihrer Werke Gesetze des geistigen Lebens finden, die den Materialismus Buckles, der ja auch seine Berechtigung hat, glücklich nach der idealistischen Seite ergänzten. Ebenso würde eine genaue Vergleichung der einzelnen Nationallitteraturen und ihrer verschiednen Perioden sehr fruchtbar sein. Auf alle Fälle wären für die Litteratur der Gegenwart eine größere Übersichtlichkeit und tieferes Verständnis zu gewinnen. Die Hauptsache bleibt freilich immer, daß der Litteraturgeschichtschreiber den „Blick“ für die Eigenart der Erscheinungen hat; auch auf dem Gebiete der Litteratur giebt es Typen, vielleicht nicht einmal sehr zahlreiche, die immer wiederkehren und selten bloß durch eine Persönlichkeit vertreten sind; hat man eine klare Anschauung von ihnen, dann ordnen sich die Einzelnen von selbst zu Gruppen, und es entsteht, ohne daß man die beliebten äußerlichen Klassifizierungen vorzunehmen braucht, ein übersichtliches Bild der Gesamtlitteratur, in das man alle neu auftauchenden Erscheinungen, die äußerst seltnen homines sui generis, für die überhaupt immer ein besondrer Platz dasein muß, ausgenommen, zwanglos einfügen kann. Aber jener „Blick“ ist eben auch nicht allzu häufig, noch seltner verbindet er sich mit einer gründlichen Kenntnis der Vergangenheit und einer unbeirrbaren Aufmerksamkeit auf alles neue. Möglich ist eine Litteraturgeschichte der Gegenwart, gewiß — aber wer ist in der glücklichen Lage, ihr sein ganzes Leben widmen zu können, wer ohne den Ehrgeiz, seine Gaben anders, äußerlich ersprießlicher zu verwenden? Man müßte in der That ganz in der Litteratur seiner Zeit leben, wenn man ein Werk schreiben wollte, das ihr getreues Spiegelbild sein sollte. Durch die Fülle der Erscheinungen erdrückt zu werden, brauchte man zwar nicht zu fürchten, wesentliches und unwesentliches zu unterscheiden fällt bei einiger Übung nicht schwer, und wenn man nicht

allzu schnell nach Ergebnissen drängt, kommen sie nach und nach von selber; aber freilich, Dank würde man von niemand haben, und auf äußern Erfolg müßte man verzichten, die Dichter und Schriftsteller würden der Mehrzahl nach grollen und hassen, und die zünftigen Litteraturgeschichtschreiber von ihrem „Kollegen" wenig wissen wollen. So giebts gewiß in Deutschland den einen und den andern, der eine wirkliche, unabhängige Geschichte der Gegenwart schreiben könnte, aber er läßt es bleiben*).

Was ich in nachfolgendem gebe, ist nur ein Versuch zur Orientierung über die neuere und neueste deutsche Dichtung, weiter nichts. Ich habe nie die Muße gefunden, die moderne Litteratur so gründlich zu studieren, wie es ihr Geschichtschreiber müßte; nur einige neue Gesichtspunkte der Gruppierung, einer natürlichen Gruppierung glaube ich entdeckt zu haben, die weitern Kreisen, die sich ein Herz für die Litteratur bewahrt haben, aber durch das scheinbare Chaos abgestoßen werden, vielleicht bequem sind und dem wirklichen Geschichtschreiber die Arbeit erleichtern.

* Das neueste hier einschlagende Werk ist die „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart" von Eugen Wolff (Leipzig, 1896). Daß sie nicht die Geschichte der Litteratur der Gegenwart ist, beweist schon die unglückliche Einteilung des Stoffs nach den Gattungen der Poesie in „Drama und Theater," „Epos, Roman und Novelle," „Lyrik und Didaktik" und „Kritik," die eine zusammenhängende geschichtliche Darstellung von vornherein unmöglich macht und zu einer „papiernen" Auffassung aller Erscheinungen führt. Dabei bringt Wolff stofflich wenig mehr als das bekannte Werk Adolf Sterns „Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart", das im Urteil viel höher steht.

2. Das silberne Zeitalter der deutschen Dichtung.

Die deutschen Litteraturgeschichtschreiber lieben es, wenigstens bei der Litteraturgeschichte unsers Jahrhunderts, die politisch epochemachenden Jahre auch zu litteraturgeschichtlichen Abschnitten zu verwenden. So sehen wir die politisch wichtigen Jahre 1830, 1848, 1870 und 1890, dies als das Jahr des Rücktritts Bismarcks, auch als die Anfänge neuer litteraturgeschichtlicher Perioden hingestellt. Nun hängen politisches und litterarisches Leben ja gewiß zusammen, wie alle Gebiete menschlicher Bethätigung, aber die alte Annahme, daß eine Zeit politischen Aufschwungs auch stets eine des litterarischen, eine Zeit des politischen Verfalls auch eine des litterarischen sei, ist doch nicht zu halten, wie es die Geschichte unsrer klassischen Dichtung und die der Blütezeiten der italienischen und spanischen Dichtung hinreichend klar darthun. Noch viel weniger kann man eine Bedeutung einzelner großer politischer Ereignisse für die Litteratur nachweisen. In unserm Jahrhundert wird man zwar die Jahre 1830 und 1890 als litterarisch epochemachend festzuhalten haben, aber nicht oder doch nur zum Teil in Verbindung mit der Politik: in ihnen treten Sturm- und Drangbewegungen, die sich aber schon vorher angekündigt hatten, für die breitern Volkskreise ans Tageslicht — vom Jahre 1740 an haben wir eben aller dreißig Jahre den Sturm und Drang, und in unserm Jahrhundert sind also 1800, 1830, 1860, 1890 die betreffenden Jahre, freilich nur als runde Zahlen. 1848 und 1870 haben im Grunde gar keine litterarische Bedeutung. Wie ich hier gleich hervorheben will, ist es keineswegs gesagt, daß eine Sturm- und Drangbewegung immer die gesamte Litteratur durchdringe und das Wesentliche und Beste der zeitgenössischen Dichtung bedeute, standen doch im Jahre 1800 Goethe und Schiller neben der Romantik, 1830 Uhland, Rückert, Grillparzer, Platen und Immermann neben dem jungen Deutschland,

1860 Hebbel, Ludwig, Mörike, Keller und Freytag neben den Münchnern. Der Sturm und Drang geht immer von der Jugend aus und zeigt an, daß ein neues Geschlecht den Schauplatz betritt. Daß dieses Geschlecht den litterarischen oder gar künstlerischen Fortschritt bringt, ist nicht immer sicher, obwohl es doch in der Regel etwas neues in die Litteratur hineinträgt; aber stets befinden sich die vom Sturm und Drang ergriffnen Jungen in heftigem Gegensatz zu den Alten und vertreten in Kunst und Leben die der bisher herrschenden entgegengesetzte Richtung. Auch für das Gebiet der Litteratur scheinen Revolutionen eine Notwendigkeit zu sein; denn so gewiß es ist, daß die sich vordrängende Jugend für alles, was sie erstrebt, Anknüpfungen bei den Alten fände, ebenso gewiß übersieht sie das regelmäßig, holt sich entweder ihre Vorbilder aus fremden Litteraturen oder glaubt gar, die Kunst von vorn beginnen zu müssen und zu können. Nach und nach, je mehr sich wirkliche Talente hervorthun und entwickeln, kommt dann der Sturm zur Ruhe, und das Berechtigte der Bewegung kommt in reifen Gestaltungen zur Erscheinung, oft erst, wenn die ersten Stürmer und Dränger längst dahin sind. Gerade der Sturm und Drang macht es vielfach schwer, litterarische Entwicklungen klar zu überblicken; denn nur zu leicht vergißt man, von dem Trubel irre geleitet, was reife Geister vor ihm geleistet haben, ja man ist unter Umständen sogar geneigt, das Gährende und Überschäumende des Sturmes und Dranges für Kraft und Weite, die ihm folgende Abklärung und Bestimmtheit für Schwäche und Enge zu halten.

Mit welchem Jahre unsere neuere Dichtung beginnt, das ist eine Frage, auf die je nach denen, die antworten, sehr verschiedene Antworten erfolgen können. Es hat etwas für sich, sie mit dem Jahre 1830 anzufangen, nicht gerade mit dem jungen Deutschland, das heute längst überwunden ist, wenn auch das jüngste Deutschland einige seiner Dummheiten wiederholt hat, aber mit Heine, der immer noch fortwirkt und im guten und bösen als der erste unserer modernen Dichter bezeichnet werden darf. Nach der landläufigen Auffassung haben wir dann von 1830 bis 1848 eine revolutionäre und von 1848 an eine reaktionäre Poesie, die

erst in den achtziger Jahren wieder von einer neuen revolutionären abgelöst wird. Aber diese Auffassung ist ganz einseitig, politisch-doktrinär. Namentlich thut man der Zeit nach 1850 bitter Unrecht, wenn man sie einfach als Reaktionsperiode faßt, in der eine gesunde, starke Poesie gar nicht habe aufkommen können. Gerade diese vielgeschmähte Reaktionszeit birgt einen neuen Aufschwung der deutschen Dichtung, der freilich nicht von Bestand war, aber doch eine Reihe bedeutender Dichter und vorzüglicher Werke hervortreten ließ, deren Wirkungen noch heute, trotz alles neuen Sturmes und Dranges fast unvermindert fortdauern. Die Wurzeln dieses Aufschwungs liegen zum Teil in der Zeit vor 1848, ja einzelne der bedeutendsten Dichter waren vor diesem Jahre sogar schon berühmt geworden, das Ende kann man um das Jahr 1865 setzen, ohne daß darum die Laufbahn der hervorragendsten Dichter um diese Zeit jäh abbräche. Als „rundes Jahr," als das Jahr der Höhe möchte ich 1860 hinstellen und der ganzen Periode beinahe den Ehrennamen eines silbernen Zeitalters der deutschen Dichtung, dem goldenen klassischen gegenüber, erteilen.

Die eigentümliche Größe dieser Zeit erkennt man schon äußerlich an der großen Anzahl der bedeutenden Dichter, die damals zusammenlebten. Man kann sie, wenn man will, mit einem schönen klaren Herbst vergleichen, wo dann die Periode der klassischen und romantischen Dichtung die goldene Sommerzeit bedeuten würde. In das sechste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts treten von älteren Dichtern ein: als Veteranen Ernst Moritz Arndt und Tieck, ferner Leopold Schefer und sein Gönner Fürst Pückler-Muskau, der „Verstorbene," dann Kerner, Uhland, Eichendorff, Rückert, Zedlitz, Grillparzer, Sealsfield, Jeremias Gotthelf, Willibald Alexis, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, Scherenberg, Heine, sämtlich der Geburt nach noch dem achtzehnten Jahrhundert angehörig. Aus dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts stammten: Egon Ebert, Bauernfeld, Simrock, Mosen, Mörike, Stifter, Grün, Halm, Laube, Vischer, Freiligrath, Melchior Meyr, Reuter; aus dem zweiten: Gutzkow, Auerbach, Hebbel, Ludwig, Wagner, Hermann Kurz, Dingelstedt,

Geibel, Kinkel, Schack, Gerok, Freytag, Prutz, Storm, Karl Beck, Herwegh, Klaus Groth, Jordan, Bodenstedt, Keller, Fontane, Hermann Lingg. Als nach 1820 geboren und zum Teil erst in den fünfziger Jahren, einige noch später hervortretend wären zu nennen: Putlitz, Moritz Hartmann, Robert Waldmüller, Alfred Meißner, Max Waldau, Gottschall, Redwitz, Brachvogel, Riehl, Roquette, K. F. Meyer, Scheffel, Frenzel, Grosse, August Becker, Spielhagen, Heyse, Hamerling, Marie von Ebner-Eschenbach. Von den nach 1830 geborenen mögen endlich noch Julius Rodenberg, Wilhelm Raabe, Wichert, Nissel, Lindner, Dahn, Rittershaus, Wilhelm Hertz und Adolf Stern genannt werden, als die jüngern, deren Anfänge noch vor 1860 fallen. Nicht allen den Genannten, deren Zahl natürlich noch bedeutend zu vermehren wäre, kann man die Unsterblichkeit versprechen, aber alle zusammen ergeben doch das glänzende Bild einer litterarischen Kulturperiode, wie sie Deutschland vorher nie gehabt hat. Fehlen auch alles überragende Größen wie Goethe und Schiller, so sind doch einige „partielle“ Genies und ungewöhnlich viel große Talente vorhanden, und es giebt kein Gebiet der Dichtung, das nicht hervorragende Vertreter aufwiese. Selbst die niedere, die Unterhaltungslitteratur war in diesen Tagen besser als jemals in Deutschland vertreten.

So leuchtet ohne weiteres ein, daß die Auffassung der fünfziger Jahre als Reaktionsperiode, in der alle Dichtung schwächlich, mark- und mutlos gewesen sei, nicht haltbar ist. Man kann, wenn man will, eine große Anzahl von Werken mit „Amaranth“ und „Was sich der Wald erzählt“ an der Spitze zusammenstellen, die, besonders wenn man die Titel der vor 1848 erschienenen politischen Gedichtsammlungen dagegen hält, einen merkwürdig zahmen Charakter der ganzen Periode zu beweisen scheinen, und man hat das wirklich gethan; aber das ist Spiegelfechterei, die Redwitzsche katholisirende Spätromantik und die ihr im protestantischen Norddeutschland entsprechende Wald- und Blumenpoesie waren im Nu überwunden, waren überhaupt nur eine Mode, keine litterarische Richtung. Will man mit einem Schlagwort die ganze Litteratur der Zeit kennzeichnen, so

muß man nicht das politische Schlagwort „Reaktion" wählen, sondern das ästhetische „Rückkehr zur Kunst," das, wenn ich nicht irre, Adolf Stern zuerst angewandt hat. Wohl wurde nach 1848 überall der Versuch gemacht, die alte Volksbevormundung wieder einzuführen, aber das berührte den idealistisch gestimmten Kern der bürgerlichen Kreise nicht allzutief, man empfand es mehr als augenblicklichen unwürdigen Druck und verzweifelte weder an dem Sieg des nationalen Gedankens noch an dem bestimmter liberaler Ideen. Schon während des Orientkrieges, vollständig aber beim Eintritt der Regentschaft in Preußen wich denn auch der Druck. Man muß ferner litteraturgeschichtlich die neue Zeit auch nicht mit dem Jahre 1848 oder 1850 beginnen, sondern, wie gesagt, die Anfänge der ihr entsprechenden Kunst in die vierziger Jahre zurückverfolgen, und da hat man dann als die Hauptvertreter einer Dichtung, die der Tendenzpoesie, dem jungen Deutschland wie der politischen Lyrik gegenübertreten, einerseits Hebbel und die aufkommenden Realisten, wie Jeremias Gotthelf, Meinhold, Willibald Alexis, auch Stifter und Auerbach (wenn man nicht gar bis zu Immermanns „Oberhof" zurückgehen will), andrerseits Geibel und die nach und nach hervortretenden Neuromantiker und klassizistischen Eklektiker. Einige Jahreszahlen mögen das belegen: 1840 erschienen Geibels „Gedichte" und Alexis „Roland von Berlin," 1841 Hebbels „Judith" und Gotthelfs „Uli der Knecht," 1843 Meinholds „Bernsteinhexe," Auerbachs erste Dorfgeschichten und Kinkels „Gedichte," 1844 Hebbels „Maria Magdalene" und Stifters erste „Studien", 1846 Kinkels „Otto der Schütz". In diesen Werken sind die Richtungen der deutschen Poesie von 1850 an durchaus vorgebildet. Es ist aber noch eine dritte Richtung zu erwähnen: die aus dem jungen Deutschland hervorwachsende, an deren Spitze Gutzkow mit seinen großen Zeitromanen steht, und der Dichter wie Bauernfeld, seiner Art nach, und Gustav Freytag in seinen Anfängen („Die Valentine", 1847) angehören. Auch diese Richtung kehrt zur Kunst zurück, wenn auch die Mehrzahl der zu ihr zu zählenden jüngeren Dichter, Hartmann, Meißner, Waldau, Gottschall u. s. w., die alten freiheitlichen Ideale darum nicht aufgeben und gelegentlich

in das jungdeutsche Geistreichthun und das revolutionäre deklamatorische Pathos zurückfallen. Ganz rein lassen sich die drei Richtungen nicht scheiden, mehr oder minder kommen sie alle zuletzt zum Realismus, der aber nur bei einigen Dichtern als ausgeprägte Wirklichkeitsdichtung, meist als sogenannter poetischer Realismus auftritt. Der Sturm und Drang der Jugend beginnt dann in Norddeutschland und wird von dort nach München getragen. Er ist der harmloseste, den wir je gehabt haben, mehr einer der Form als des Inhalts, aber er führt zur Gründung einer großen Schule, der Münchner, die 1861 mit dem ersten „Münchner Dichterbuch" stattlich vor die Öffentlichkeit tritt und ihren inneren Zusammenhang so gut wahrt, daß noch zwei Jahrzehnte später, 1881 (1882), ein neues Dichterbuch erscheinen konnte.

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf die sozialen Zustände Deutschlands zu werfen, unter denen sich diese neue Litteratur entwickelte. Bedeuten die politischen Ereignisse für die Litteratur im allgemeinen sehr wenig, so haben die sozialen Verhältnisse um so größere Bedeutung. Die fünfziger und die ersten sechziger Jahre sind nun, mögen sie auch politisch zunächst eine Reaktionszeit sein, vom wirtschaftlichen Standpunkt aus eine Zeit gewaltigen Aufschwungs, in ihnen erhält das heutige Deutschland durch die Ausbildung der modernen Verkehrsmittel und die allgemeine Verbreiterung der Industrie seine Physiognomie, das liberale Bürgertum wird die herrschende Klasse in Deutschland, und der Nationalwohlstand schwillt unter kapitalistischen Formen gewaltig an. Will man einen Vergleich, so kann man an das Frankreich Louis Philipps in den dreißiger Jahren erinnern; genau wie dieses, das Frankreich der Bourgeoisie, sah auch das neue Deutschland der Bourgeoisie eine bedeutende Entwickelung von Kunst und Wissenschaft. Im ganzen waren die fünfziger und sechziger Jahre, so viel man auch an ihnen aussetzen mag, keine üble Zeit; noch war, wie die Auswüchse des Kapitalismus, die durch sie hervorgerufene soziale Bewegung erst in ihren Anfängen da, das Lebensbehagen im allgemeinen noch nicht gestört, man fing an, mit dem wachsenden Wohlstand überall in Deutsch-

land auch an den Schmuck des Daseins zu denken, bildende Kunst und Kunstgewerbe begannen wieder eine Rolle zu spielen, die Litteratur war zwar ein wenig im tiefern Interesse der Nation zurückgetreten, konnte aber dafür durch die damals zuerst hervortretenden billigen Klassikerausgaben und durch die Entwickelung der Presse, vor allem der Unterhaltungsblätter (Westermanns Monatshefte, begründet 1846, Gartenlaube 1852, Über Land und Meer 1858, Daheim 1864), immer weitere Kreise gewinnen. Geistig stand die Zeit im Zeichen des politischen und religiösen Liberalismus, der in der Entwickelung der Naturwissenschaft den festen Grund gefunden zu haben glaubte, aber der große Bruch zwischen dem alten und dem neuen Deutschland war noch nicht eingetreten, man war noch idealistisch gesinnt, fühlte sich noch eins mit dem Humanismus und Kosmopolitismus der klassischen Periode, unbeschadet der nationalen Hoffnungen, die die Einigung Deutschlands bevorstehen sahen. Es war im ganzen, wenn man das gesamte Volksleben ins Auge faßt, keine leidenschaftlich aufgeregte, geistig bewegte Zeit, es war sozusagen der Abend einer Kultur, aber ein schöner, frischer, kühler Abend, der einen neuen schönen Tag zu verheißen schien. Der Dichtung pflegen solche Zeiten günstig zu sein, und so fehlt es denn der deutschen dieser Zeit auch nicht an Größe und Bedeutung. Erst um die Mitte der sechziger Jahre, mit der vollen Ausbildung des Kapitalismus, dem Aufkommen des Materialismus und dem Anschwellen der politischen Erregung gehen ihr diese verloren.

---

3. Friedrich Hebbel und Otto Ludwig.

Die größten Dichter der Zeit von 1840 bis 1865, die einzigen Genies der ganzen Periode sind ohne Zweifel Friedrich Hebbel (geb. am 18. März 1813 zu Wesselburen in Holstein, gest. am 13. Dez. 1863 zu Wien) und Otto Ludwig (geb. am 12. Febr. 1813 zu Eisfeld bei Hildburghausen, gest. am 25. Februar 1865 zu Dresden). Ihre Dichtung, ihr Drama ist wirklich größten Stils, sodaß man es ohne Furcht mit dem Shakespeares zusammen zu nennen wagt, ihr Gesamtschaffen, zumal das Hebbels, so reich und vielseitig, daß man ihre Werke mit einigem Recht neben denen Goethes und Schillers aufstellen kann, und an Kunstverständnis übertreffen sie die meisten deutschen Dichter, vielleicht nur Goethe ausgenommen. Bleiben sie dennoch an Bedeutung und Wirkung hinter den größten der Klassiker zurück, so liegt das eben daran, daß sie Söhne einer sinkenden, nicht einer aufstrebenden Zeit waren, und daß sie das, besonders Hebbel, auch nur zu gut wußten. Nicht ein kranker Titan, wie man wohl gesagt hat, war der Wesselburener Dichter, aber er verbrauchte einen großen Teil seiner gewaltigen Kraft, um gesund zu bleiben, und seine Dichtung ward nicht leicht und frei, sondern unter qualvollem Ringen geboren. Sie trägt den düstern Zug der Schmerzen, stammt aber doch aus dem tiefsten Leben und reicht zum Höchsten empor. Haben wir Deutschen eine Tragödie, so ist es nicht die Schillers, sondern die Kleists, Hebbels und Ludwigs — darüber sollte nun kein Zweifel mehr sein, so sicher es andererseits ist, daß nicht einmal alle drei zusammen die nationale Bedeutung Schillers erreichen. Die liberale Bourgeoisie der fünfziger und sechziger Jahre konnte freilich keine Tragödie brauchen, noch weniger die wüste Gesellschaft, die in den siebziger Jahren den Ton angab, und so sind Hebbel und Ludwig in der Hauptsache um ihre unmittelbare

Wirkung gekommen und leider selbst ohne größeren Einfluß auf das ihnen nachfolgende Dichtergeschlecht geblieben; erst jetzt ist ihre Zeit gekommen. Aber das Genie ist in seiner Wirkung ja nicht auf seine Zeit angewiesen, Kleist ist heute schon Klassiker geworden, Hebbel und Ludwig werden es in einigen Jahrzehnten auch sein.

Es ist ein wunderbares Gefühl, wenn man aus der klassischen Dichterwelt, in der man erzogen worden ist und mit jugendlicher Begeisterung alles Hohe und Schöne gesehen hat, zum erstenmal in die Welt Hebbels und Ludwigs tritt. Da sind die Farben greller, die Töne schriller, es fehlt nicht an wilden Sprüngen unheimlicher Leidenschaft, an düsterer Hoheit und Herbheit, und erst nach und nach tauchen mildere Lichter, sanftere Gefühle, wärmere und weichere Stimmungen auf, wie sie uns selbst bisweilen nach dem lärmenden Getriebe des Tages in unseren stillsten Stunden überkommen. Aber — und das ist sogar trotz aller gegenteiligen Behauptungen der beiden Dichter selbst, vor allem Ludwigs, ein für allemal festzuhalten — die Dichtung Hebbels und Ludwigs bedeutet keinen Bruch mit der klassischen Vergangenheit, sie ist selbständig, aber sie steht auf demselben Boden, auf dem unsere klassische Poesie steht. Im großen und ganzen waren sich beide Dichter dessen auch bewußt. Hebbel wie Ludwig hat den Dramatiker Schiller angegriffen, aber sie haben für die Persönlichkeit des Dichters jederzeit die höchste Verehrung gehabt, Ludwig fand für Lessings „Emilia Galotti“, die Hebbel einem Uhrwerk verglich, das höchste Lob, und Hebbel wieder knüpfte seine dramatische Theorie an den „Faust“ und die „Wahlverwandtschaften“ Goethes an. Den klassischen Geist, das Ideal edeln Menschentums hat keiner von beiden jemals verleugnet; dennoch haben sie in der Gegenwart gelebt, haben erkannt, daß es nicht möglich sei, deren Gegensätze alle auszugleichen und die Poesie stets harmonisch abzutönen; was den Klassikern im einzelnen gelungen ist, das erstrebten sie aber wenigstens durch den Gesamteindruck ihrer Werke. Realisten sind sie beide, beide stellen sie die Wahrheit ihrer Gebilde über alles, wie denn Ludwig einmal die klassische Dichtung mit ihrer der Wirklichkeit

abgewandten Tendenz geradezu für das Elend Deutschlands verantwortlich macht; aber sie bekennen sich nie zu der Ansicht, daß jeder der Wirklichkeit abgelauschte Zug nun auch schon künstlerische Wahrheit sei, und Ludwig erfindet den Ausdruck „poetischer Realismus", obwohl er in der getreuen Schilderung des Milieus Zola fast nichts nachgiebt. Näher noch als unseren Klassikern stehen sie Shakespeare, schon deshalb, weil sie beide geborene Dramatiker sind wie dieser, und für Ludwig wird Shakespeares dramatische Kunst, von der uns doch drei Jahrhunderte trennen, verhängnisvoll. Auch zu Kleist haben sie, namentlich Hebbel, ein inniges Verhältnis, dagegen wollten sie von Grabbe beide nicht viel wissen, wohl weil sie den ethischen Zug in seiner Poesie vermißten. Der Begriff „Epigonenpoesie" paßt auf sie in keiner Weise; auch Ludwig ist in seinen vollendeten Werken von Shakespeare doch nicht so stark beeinflußt worden, daß seine Eigenart erdrückt worden wäre; als Erzähler steht er sogar ohne jeden Vorgänger da, wie Hebbel als Lyriker ganz eigenartig groß und selbständig ist. Das Überwiegen der rein formalen Elemente, der dichterischen Fertigkeit, das Hauptkennzeichen der Epigonenpoesie, fehlt bei beiden völlig, sie wollen zwar auf den großen Stil und die allgemeine menschliche Grundlage der Klassiker (und Shakespeares) nicht verzichten, aber sie graben zugleich die Wurzeln der Charaktere und aller menschlichen Verhältnisse tiefer auf, als es die klassische Dichtung für nötig und möglich hielt, und so sehen wir bei ihnen meist ein schweres Ringen mit ihren Stoffen, das sich auch der Form aufprägt. Eine eigene Höhe der deutschen Dichtung bezeichnen sie im Vergleich zu den Klassikern nicht, aber sie bringen Neues, sind Vorläufer, ihre Poesie ist Progonenpoesie im Gegensatz zu der Epigonenpoesie und muß so bezeichnet werden selbst auf die Gefahr hin, daß die neue Höhe nicht erreicht werden sollte. Sollte sie aber erreicht werden, so werden Hebbel und Ludwig die Verbindung zwischen beiden Höhen herstellen.

Man hat auf Hebbel und Ludwig und noch einige andere deutsche Dichter, wie Kleist, den von Friedrich Vischer stammenden Ausdruck „partielle Genies" angewandt. Er ist leicht miß-

zuverstehen, unvollständige Genies kann es im Grunde nicht geben, die Allseitigkeit oder doch die nötige Geschlossenheit des Wesens ist ja eins der wesentlichen Merkmale des Genies im Gegensatz zum Talent, das das eine hat, das andere aber nicht. Hebbel und Ludwig geniale Naturen, ja auch geradezu Genies zu nennen, trägt man kein Bedenken, aber man wird sie doch nie mit Shakespeare und Goethe, mit Dante und Cervantes, ja auch nicht mit den der Wirkung nach diesen Genies verwandten nationalen Talenten ersten Ranges, wie Molière und Schiller, auf die gleiche Stufe stellen. So muß man eben Genies zweiten Ranges annehmen, eine eigene Gattung, für die man denn auch in allen Litteraturen, in allen Künsten Vertreter findet; sie sind von Talenten sehr leicht zu unterscheiden, aber ihrem tiefsten Wesen nach nicht leicht zu erkennen. Außer partiellen und wegwerfender Halbgenies hat man sie auch wohl pathologische Genies genannt, und einen ausgeprägten Zug des Leidens (aber nicht eigentliche Krankheit) wird man bei ihnen wohl meistens finden, ihn auch zum Teil auf Anlage und durch Zeitumstände und persönliche Schicksale gestörte Entwicklung zurückführen können. Viel weiter aber kommt man dadurch nicht. Die wesentlichen Dichtergaben, die gewaltige Anschauungs-, die große Gestaltungskraft haben sie ohne Zweifel, dazu auch tiefe ästhetische Erkenntnis und unbeirrbaren künstlerischen Ernst; trotzdem erreichen sie das Höchste nicht. Manchmal ist ein Bruch zwischen Kraft und Erkenntnis da; indem Hebbel ausführte, daß sich bei dem normalen Dichter Kraft und Erkenntnis entsprächen, hat er vielleicht eine geheime Wunde berührt. Von ihm stammt auch das verzweifelte Wort: „Große Talente stammen von Gott, kleine vom Teufel," und es ist anzunehmen, daß er es in einem Augenblick niedergeschrieben hat, wo er sich bewußt war, daß er das Vortreffliche, das er erkannte, nicht allezeit rein zu gestalten vermochte. Bei Heinrich von Kleist würde man einen mit dem poetischen unheimlich ringenden metaphysischen Trieb, der auch bei Hebbel stark war, annehmen können. Byron, der wohl auch in diese Reihe gehört, erreicht das Höchste nicht, weil er sozusagen nicht aus sich selbst herauskonnte. Ludwig endlich hatte

wohl eine seiner Erkenntnis entsprechende Kraft, aber nicht den energischen Künstlerwillen, der Hebbel über das, was ihn quälte und störte, doch immer glücklich fortriß und bis zum Ende kommen ließ. „Mangel an Selbstvertrauen" hat Ludwig seine Schwäche selber genannt, es war wohl nicht ganz das, aber etwas ähnliches. Ihnen allen fehlt zum Dichter nichts wesentliches, aber die einzelnen Gaben scheinen zu einander nicht in dem richtigen Verhältnis zu stehen und sich gegenseitig zu hemmen, statt zu fördern. So werden die Dichter, zumal wenn nun auch die Zeitverhältnisse noch ungünstig einwirken, manchmal einseitig oder sind wohl auch forcirt, düstre Schatten fallen in ihr Werk hinein, und unheimliche Kräfte treiben dort ihr Wesen. Wahr aber bleiben sie trotzdem, bedeutend wirken sie immer, denn sie sind eben Genies. Trotz ihrer Schwächen ragen ihre Werke gewaltig über die der mitstrebenden Talente hervor, und es ist ein bitteres Unrecht, sich immer und ewig wieder an jene Schwächen anzuklammern. Hin und wieder gelingt ihnen jedoch auch ein in jeder Beziehung vollendetes Werk, und dann findet man auch bei ihnen jene erschütternde Größe, jene rührende Schönheit, die ihre größern und glücklichern Brüder immer und scheinbar spielend erreichen.

In den Litteraturgeschichten stehen und in weiten Kreisen gelten Hebbel und Ludwig heute noch als gewissermaßen revolutionäre Dichter. „Obwohl politisch konservativ," las ich einst irgendwo in einer Besprechung von Hebbels Werken. Den konservativen Charakter der Hebbelschen Dichtung hat man neuerdings jedoch überzeugend nachgewiesen, und für Ludwig wäre es leicht, dasselbe zu thun. Übersehen darf man aber nicht, daß ein entschlossener Konservatismus, also eine Weltanschauung, die auf Erhaltung weniger der einzelnen gesellschaftlichen Einrichtungen, als der ihnen zu Grunde liegenden naturgemäßen und daher sittlichen Prinzipien, der Volkskraft und zugleich der erreichten Kulturhöhe ausgeht, in gewisser Hinsicht „radikal" sein kann, ja muß, und so war es denn auch kein Wunder, daß man in den Zeiten politischer Aufregung in Hebbels „Maria Magdalene" sowohl wie in Otto Ludwigs „Erbförster" gegen die be-

stehende „sittliche Weltordnung“ gerichtete Stücke erkennen wollte. Hebbels „Agnes Bernauer“ mit ihrer starken Betonung des Rechts des Staates schien dann der Gegensatz zur „Maria Magdalene“ zu sein und wurde dem Dichter von dem Liberalismus mannichfach verübelt; auch „Gyges und sein Ring,“ das Stück, das gewissermaßen das von Bismarck viel später in ernster Stunde zitirte Wort: Quieta non movere! erläutert, konnte den Anhängern des unendlichen Fortschritts wenig gefallen, obwohl es doch andererseits dem Genie das Recht, die Welt umzukehren, nicht bestreitet und in Tagen eines fürstlichen Dilettantismus jederzeit ein zeitgemäßes Werk sein wird. Gelegentlich sind Hebbel und Ludwig auch geradezu als politische Dichter aufgetreten, Ludwig 1848, Hebbel im Anfang der sechziger Jahre; beide waren natürlich national gesinnt und ersehnten heiß die Einigung Deutschlands, auch findet sich trotz alles Konservatismus von reaktionären Neigungen bei ihnen nicht die Spur, dagegen ist der „soziale“ Charakter mancher ihrer Werke nicht zu verkennen, Hebbel nimmt sogar zu den sozialen Fragen schon annähernd die gleiche Stellung ein, wie wir heute. Aber über alle Parteischablone haben sich beide stets weit erhoben, irgend eine politische Tendenz ist in ihren Werken nicht zu entdecken, und darum sind diese auch heute, wo die gesamte Litteratur des jungen Deutschlands veraltet ist, noch frisch und kräftig.

Merkwürdig ist es, daß nicht Hebbel, der Dithmarse, der dem Volke entstammte, sondern Ludwig, der Thüringer, der Patriziersohn, von beiden dem Volke am nächsten stand. Wohl kannte Hebbel das Volk, wie ja die „Maria Magdalene“ überzeugend beweist, er wußte ihm selbst humoristisch beizukommen — die Volksszenen im „Diamanten“ z. B. sind zwar barock, aber keineswegs übel. Dagegen fühlte Ludwig mehr mit dem Volke; ganz mit der Natur seiner Heimat verwachsen, hing er dadurch auch mit dem zu ihr gehörigen Volke zusammen. Hebbel ist das, was Nietzsche später eine Herrennatur genannt hat, in dem Maurersohn von Wesselburen steckte die aristokratische Natur der alten Dithmarsen, nur daß die an Demütigungen reiche Jugend des Dichters in ihr manches Gewaltsame und selbst Groteske zur

Entfaltung gebracht hat. Es ist die Herrennatur, die nicht mehr völlig ungebrochen ist und daher oft seltsame Anstrengungen macht, sich durchzusetzen, woraus manchmal beinahe komische Wirkungen hervorgehen. Aber für den, der Hebbels innere Entwickelung kennt, haben gerade die leise komischen Züge, die Hebbels Gegner gern benutzen, ihn lächerlich zu machen, doch etwas Rührendes, und die strenge Selbstzucht des Dichters flößt doch zuletzt Respekt ein. Ludwig bot menschlich viel weniger Blößen, er lebte in selbstgewählter Beschränktheit und hatte jeden Ehrgeiz, außer dem echt künstlerischen, früh begraben. Man könnte auch vielleicht sagen, Hebbel sei der Sohn des Volks gewesen, der zu den Höhen der Gesellschaft emporgestrebt habe, Ludwig der Patriziersohn, der freiwillig auf seine Stellung verzichtete, um wie das Volk zu leben, wenn nicht eben die Eisfelder Verhältnisse doch zu klein wären, als daß man ein ausgeprägtes Patriziertum annehmen könnte. Aber so viel ist richtig, Hebbel ist bei aller Bedürfnislosigkeit die ewig emporringende, Ludwig die ewig resignirende Natur, jener „verzehrt Menschen" und kann deshalb die Großstadt nicht entbehren, dieser lebt immer inniger mit der Natur, im engsten Kreise. Und damit hängt auch wieder das Heftige und Leidenschaftliche Hebbels, das Schlichte und Einfache Ludwigs zusammen, dann weiter das im guten Sinn „Moderne" Hebbels, das Unmittelbar-Menschliche Ludwigs. Aber sie besaßen doch wieder beide dasselbe reizbare Nervengeflecht und dabei die tiefe Menschen- und Weltkenntnis des Genies, und so treffen sie in ihren Grundanschauungen, in ihrer Stellung zur Zeit immer wieder zusammen, das Gepräge ihrer Werke ist trotz aller Verschiedenheit nahe verwandt. Man wird kaum noch zwei Dichter in der deutschen Litteratur finden, die so dicht neben einander stünden, und wenn sich Hebbel in der Gesamtheit seiner Werke bedeutender zeigt, so liegt das eben nur daran, daß Ludwigs Lebenswerk ein Torso bleiben mußte.

Nun ruhen sie beide schon mehr als dreißig Jahre im Grabe, der leidenschaftliche Dithmarse, der sich immer wieder trotzig der Welt entgegenstellte wie seine Vorfahren einst den Feindesscharen und Meereswogen, und der stille Thüringer, der immer abseits

ging und doch auf den Pfaden der echten und großen Dichtung wandelte. Aber die Zeit ist jetzt nahe, wo sie für ihr ganzes Volk wieder auferstehen, die beiden echt deutschen Männer, die nicht wie so manche des neueren Geschlechts Deutsche sein wollten, sondern Deutsche waren, die der Kunst ein ganzes an Entbehrungen und Enttäuschungen reiches Leben widmeten und doch nicht mehr begehrten als eine einfache Nische im Pantheon der deutschen Litteratur. Lange genug hat man sie als poetische Sonderlinge ausgeschrieen, die in überstolzem Selbstbewußtsein weitab von der großen Heerstraße der deutschen Dichter einherschritten und nur für wenige gelebt und gedichtet hätten. Jetzt erkennt man, daß sie es waren, die das Banner Goethes und Schillers mit sich führten, und die Straße, die sie gebahnt haben, ist heute fast die einzig beschreitbare geworden. Möge man ihnen nachfolgen! Noch ist es nicht zu spät, wenn auch ein ganzes Menschenalter unter mehr oder minder fruchtlosen Versuchen, eiteln Selbsttäuschungen und leider auch gaunerischem Betrug des deutschen Volks vergangen ist. Das Beste freilich kann auch das größte Vorbild, der aufs klarste vorgezeichnete Weg nicht geben. „Den echten Dichter macht die Ganzheit und Fülle seiner Stimmung,“ sagt Otto Ludwig. Aber schon der junge Hebbel schrieb in sein Tagebuch: „Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen Mann untergehen muß, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sichern Gebrauch seiner Kräfte gelangen will; ein Prophet tauft den zweiten und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen.“

4. Die großen Talente der fünfziger und sechziger Jahre.

Neben den beiden Genies Hebbel und Ludwig, die das sechste Jahrzehnt mit Werken wie „Herodes und Mariamne“ und dem „Erbförster“ einleiteten und mit den „Nibelungen“ und den „Makkabäern“ die Höhen der deutschen Dichtung erklommen, stand dann eine ganze Reihe von großen Talenten. Ich übergehe hier das Schaffen aller ältern Dichter, so sicher auch Werke wie Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag,“ Simrocks „Amelungenlied,“ Halms „Fechter von Ravenna,“ Mosens „Sohn des Fürsten“ und, um auch ein Unterhaltungswerk zu nennen, Holteis „Vagabunden“ mit zu der litterarischen Physiognomie der fünfziger Jahre gehören; ich erwähne nur kurz, daß Heines „Romanzero“ in die ersten fünfziger Jahre fällt, obwohl ich dieses Gemisch von echter Poesie und nacktestem Cynismus in dem Gesamtbilde der Litteratur jener Zeit nicht übersehen wissen möchte, zumal da sich viel Späteres recht wohl daran anknüpfen läßt; ich schweige endlich auch von Gutzkows großen Zeitromanen, den „Rittern vom Geist“ und dem „Zauberer von Rom“, obwohl sie auf Jahrzehnte hinaus maßgebend blieben und manches enthalten, was noch heute nicht überwunden, d. h. durch bedeutendere Darstellungen derselben Verhältnisse in den Hintergrund gedrängt ist. Mehr Veranlassung läge vor, Jeremias Gotthelf, dessen gesammelte Schriften von 1855 bis 1858 erschienen und nun erst recht gewürdigt wurden, Willibald Alexis, dessen Brandenburger Romane mit Ausnahme des „Cabanis“ (1832) in die vierziger und fünfziger Jahre fallen, Auerbach und Stifter, die jetzt auf ihrer Höhe standen, hier ausführlicher zu charakterisieren, aber der Schwerpunkt bei der Beurteilung der litterarischen Leistungen einer Zeit ist natürlich auf die Dichter und ihre Werke zu legen,

die erst in ihr hervorgetreten, ihr ganz angehören. So wende ich mich denn zu den homines novi.

Es sind meiner Ansicht nach sieben Dichter, die, in den fünfziger Jahren zur Wirkung gelangt, eine besondre Stellung, eine Stellung für sich allein in Anspruch nehmen dürfen, keiner Gruppe einzufügen, keiner Schule beizuzählen sind, und zwar wird dieses Siebengestirn großer poetischer Talente von Reuter, Freytag, Storm, Groth, Keller, Scheffel, Raabe, oder in besserer Anordnung als der nach den Geburtsjahren von Freytag, Reuter, Raabe; Groth, Storm, Keller, Scheffel gebildet — das Semikolon zeigt die Auflösung des Siebengestirns in ein Drei- und ein Viergestirn an, von denen das Dreigestirn die Prosaiker, das Viergestirn die Poeten umfaßt. Die Prosaiker könnte man auch Humoristen nennen, doch fehlt es auch den Poeten, namentlich Keller und Scheffel, nicht an Humor. Sonst haben die Sieben wenig gemein, es sei denn etwa Freytag und Reuter den von Dickens beeinflußten Realismus und annähernd den geistigen Gesichtskreis, Storm und Keller die künstlerische Feinheit und gelegentlich die künstlerische Stimmung. Das jüngste Deutschland hat in seiner kritischen Sünden Maienblüte alle sieben als „episodische Dichter" und „Spezialisten" in einen Topf geworfen; sie sind natürlich so etwas, wie es alle Talente bis zu einem bestimmten Grade sind, das hat sie aber nicht gehindert, Weltbilder von selbständiger Lebensauffassung zu schaffen oder doch im Engsten das Weiteste zu spiegeln. Mag man Freytag den Dichter der Bourgeoisie, Reuter einen mecklenburgischen Dorf-Dickens, Raabe den Dichter alter Nester, Groth einen Dialektlyriker, Storm einen manierierten Kleinmaler, Keller einen Schweizer Lokalpoeten, Scheffel endlich einen Archaisten nennen, das alles sind tadelnde Bezeichnungen, die von äußern Dingen hergenommen sind; wer tiefer in die Werke der Dichter eingedrungen ist und die jüngern „Kollegen" so reden hört, der kann sich eines Lächelns nicht erwehren. Es hat in Deutschland immer Kritiker gegeben, die nicht begriffen, daß jedes Bild einen Rahmen haben muß oder voraussetzt, und daß der große Künstler gerade durch die richtige Fügung des Rahmens oder, wenn man will,

Beschneidung des Bildes die richtige Perspektive zu gewinnen weiß, die ferner die Größe eines Kunstwerks entweder nur nach dem Stoff oder nach dem philosophischen Wert des Problems beurteilten und thaten, als ob der Dichter unter einem Alexander oder Napoleon, einem Faust oder Hamlet eigentlich gar nicht anfangen dürfe. Diese Leute waren und sind es, die sich jetzt erkühnen, auf die großen Dichter der fünfziger Jahre mit Verachtung herabzusehen, obwohl sie keinen von ihnen auf seinem eigensten Gebiete bisher erreicht, geschweige denn übertroffen haben.

Es ist durchaus nicht meine Absicht, Gustav Freytag (geb. 1816 zu Kreuzburg in Schlesien, gest. 1895 zu Wiesbaden) zu einem der größten deutschen Dichter zu erheben und ihm eine tiefgehende Wirkung noch auf Geschlechter hinaus zu prophezeien; ich weiß sehr wohl, daß der Dichter Freytag von dem Schriftsteller schwer zu trennen ist, und daß seine Werke sämtlich starke Zeitelemente enthalten, die ihr Veralten nach und nach herbeiführen werden. Ja man kann schon jetzt in den Hauptwerken Freytags, in den „Journalisten" sowohl wie in den beiden Romanen „Soll und Haben" und der „Verlornen Handschrift" trotz des noch frischen Humors einzelnes nur durch Vermittlung geschichtlicher Anschauungen vollständig genießen. Das hindert aber nicht, daß alle drei Werke in sich abgeschlossene Zeit- und Weltbilder sind, wie sie nur einem starken Talent, einem weitblickenden Geiste gelingen, daß in ihnen ein so großes Stück echtdeutschen Lebens steckt, wie vielleicht in keinem neuern Werke gleicher Gattung, und daß sich wenigstens die deutsche Jugend noch lange Zeit durch das Lesen dieser Werke zum Verständnis unsrer Zeit wird hinaufarbeiten können. Auch für die „Ahnen" möchte ich eine bis ins nächste Jahrhundert dauernde Wirkung auf die Jugend in Anspruch nehmen, wenn mir auch nicht entgeht, daß sie für die deutsche Geschichte lange nicht das sind, was Scotts Romane für die schottische und Alexis Romane für die brandenburgische, mittelbar selbst für die deutsche Geschichte sind. Die längste Lebensdauer unter den Werken Freytags darf man wohl den „Journalisten" zusprechen. Soweit die

deutschen Lustspiele, etwa den „Zerbrochnen Krug" ausgenommen, hinter der Komödie im höchsten Sinne, ja dem Charakterlustspiel in der Art Molières zurückbleiben, so hoch erhebt sich Freytags Werk über die zahllosen Durchschnittserzeugnisse und muß bis auf weiteres mit Lessings „Minna von Barnhelm" als der Typus des vornehmen deutschen Lustspiels gelten; es wird auch wie dieses Stück später „historisch" wirken, ja es thut das eigentlich schon jetzt.

Ähnlich wie mit Freytag steht es heute mit Fritz Reuter (geb. 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg, gest. 1874 zu Eisenach). Wie der Schlesier, ist auch der Mecklenburger ein Menschenalter hindurch das Entzücken der weitesten Kreise gewesen, bis man denn nun erkennt, daß er veraltet, was doch ein großer Dichter nicht darf. Ich entsinne mich noch recht gut, daß man Reuters humoristische Hauptschöpfung, den Inspektor Bräsig, kühn neben den Don Quixote stellte; inzwischen hat man gefunden, daß er nicht wie dieser in die Weltlitteratur, ja nicht einmal zu den Schöpfungen gehört, in denen ein ewiger Menschentypus Gestalt gewonnen hat. Dennoch steckt auch in Reuters Werken eine ganze Zeit und eine eigne Welt, es steckt auch eine liebenswürdige Persönlichkeit drin, sodaß noch immer genug Veranlassung bleibt, sich in sie zu vertiefen, selbst wenn sie einmal wirklich altmodisch geworden sein sollten. Einige der kleinern Werke Reuters, vor allem „Dorchläuchting," haben ja auch künstlerische Form und werden sich durch diese erhalten. Wie Freytag für die Jugend, so wird Reuter für das Volk noch lange Zeit große Bedeutung haben. Wem von den Nachlebenden kann man überhaupt eine Bedeutung für das Volk zugestehen?

Der dritte und jüngste dieser Prosaiker und Humoristen (ich weiß, nebenbei bemerkt, Reuters „Hanne Nüte" wohl zu schätzen), Wilhem Raabe (geb. 1831 zu Eschershausen in Braunschweig), hat wohl die größte Zukunft von allen dreien. Er ist bei weitem die stärkste und originellste Persönlichkeit unter ihnen (ich wählte absichtlich das Fremdwort), der ausgesprochenste Humorist, darum von vornherein auf engere Kreise angewiesen, aber auch berufen, diese um so länger festzuhalten. Scheinbar ist seine Darstellung

weniger groß und frei als die Reuters oder gar Freytags, er stellt nicht die Breite, sondern die Enge, nicht das Normale, sondern das Abnorme dar; überblickt man aber die Gesamtheit seiner Werke, so erkennt man, daß er im Grunde vielseitiger und, ich möchte sagen, deutscher als die beiden andern ist, z. B. allen deutschen Stammeseigentümlichkeiten gerecht zu werden vermag, und auch seine besondre, aus dem Herzen stammende Größe wird auf die Dauer niemand verborgen bleiben. Obwohl er nie Verse veröffentlicht hat, ist er ganz und gar Dichter. Die Zeit wird freilich eine Sichtung unter seinen zahlreichen Werken vornehmen, aber einzelnes, wie den „Horacker," kann man schon jetzt ruhig unter den eisernen Bestand der deutschen Litteratur aufnehmen.

Wie bei Reuter, sehe ich auch bei Klaus Groth (geb. 1819 zu Heide in Holstein) völlig davon ab, daß er im Dialekt gedichtet hat. Die innere Notwendigkeit, es zu thun, war vorhanden, und das Beispiel der allemannischen Gedichte Hebels hatte längst bewiesen, daß eine Sammlung von Dialektgedichten in ganz Deutschland klassische Geltung gewinnen und behalten kann. Nach Uhlands Tode, 1862, sagte Hebbel, jetzt besteige Klaus Groth den lyrischen Thron in Deutschland, und in der That ist seine Stellung im Norden eine ganz ähnliche wie die Uhlands im Süden, ja das lyrische Talent beider ist verwandt, obwohl man doch wieder den Unterschied zwischen dem Schwaben und dem Niedersachsen nicht übersehen darf. Klaus Groths „Quickborn" ist eine Gedichtsammlung, der in der ganzen deutschen Litteratur, mit Ausnahme vielleicht von Hebels Gedichten, nichts an die Seite zu stellen ist, der getreue und allseitige Ausdruck eines ganzen Volkstums, und zwar eines noch ungebrochenen; selbst die persönlichste Lyrik bleibt im allgemeinen im Rahmen dieses Volkstums. Und zu der Lyrik des „Quickborn" bilden die „Vertelln" Klaus Groths die Ergänzung, indem sie das Zuständliche auf niedersächsischer Erde vor Anbruch der neuen Zeit, alles, was nicht in die lyrische Form aufging, mit meisterhafter Kunst darstellen, mit einer Kunst, die über Reuter hinausgeht und an Otto Ludwig in seinen Thüringer Erzählungen erinnert. Es wäre zu wünschen, daß Klaus Groth endlich Nachfolger bei den

übrigen deutschen Stämmen fände, wenn nicht die Stammesart in neuerer Zeit vielleicht schon zu sehr angegriffen ist, als daß sie noch den mächtigen Trieb zur Selbstdarstellung in sich trüge. Einige Hoffnung, daß es doch noch nicht der Fall ist, giebt mir — es mag das wunderlich klingen — Gerhart Hauptmann.

Auch Klaus Groths Landsmann, Theodor Storm (geb. 1817 zu Husum in Schleswig, gest. 1888 zu Hademarschen in Holstein), wurzelt im niedersächsischen Stammestum, das übrigens bei ihm als Schleswiger schon etwas nordisches hat; er ist aber dadurch viel weniger gebunden, ist viel mehr persönlicher Künstler als Groth. Das Urteil über Storm schwankt immer noch etwas, einige heben ihn weit über seine Landsleute Hebbel und Groth hinaus und möchten ihn als den größten Dichter der ganzen Zeit anerkannt wissen, andre sehen in ihm immer wieder nur den virtuosen Kleinmaler. Daß er als Lyriker mit Mörike, als Novellist mit Stifter einige Verwandtschaft hat, wird nicht zu leugnen sein, ebenso wenig aber, daß er sehr bald zur Selbständigkeit gelangte und unter den deutschen Dichtern einer der größten „Spezialisten“ wurde, die je gelebt haben. Vortrefflich ist der von Adolf Stern gebrauchte Vergleich Storms mit einem jener alten holländischen Landschafter, deren zauberhaften Stimmungsbildern wir uns noch heute nach Jahrhunderten nicht entziehen können, doch hat Storm in seiner Weise auch den Umfang der Menschennatur und der moralischen Welt so ziemlich umschritten. Ihn an die Spitze aller modernen Lyriker zu stellen, wie das wohl geschieht, kann mir nicht in den Sinn kommen, dort stehen für mich immer noch Eduard Mörike und Hebbel mit seinen paar Dutzend einzigen Gedichten. Aber das, was ich „spezifische Lyrik“ nenne, ist die Storms auch, und den Novellisten Storm übertrifft für mich nur einer: Gottfried Keller.

Gottfried Keller (geb. 1819 zu Zürich, gest. 1890 daselbst) ist für mich der größte der Sieben, ein Talent, das dem Genie in seinen Wirkungen nahekommt. Seinen „Grünen Heinrich“ nenne ich den besten deutschen Roman nach Goethes „Werther“ und nehme für ihn allgemein-menschliche, zeitlose Bedeutung in Anspruch, seiner Novellensamlung „Die Leute von

Seldwyla" finde ich nichts an die Seite zu setzen, höchstens, daß man aus Turgenjews Novellen einen gleichwertigen Band zusammen stellen könnte. Der Deutsche und der Russe stehen einander überhaupt nicht allzufern, auf beide könnte man wohl die von Turgenjew irgendwo gebrauchte Bezeichnung eines „partiellen Goethe" anwenden. Auch als Lyriker muß Keller hochgeschätzt werden, doch beruht hier seine Bedeutung nicht etwa auf den Zeitgedichten, sondern auf den zwar vielfach schwerflüssigen und oft nicht ganz schlackenfreien, aber von großer Anschauung getragenen echt lyrischen Gebilden. Gegen Storm gehalten, ist Keller trotz seines Schweizertums (man muß Gotthelf lesen, um dieses bei Keller auf seine wahre Bedeutung zurückzuführen) fast Weltdichter, gegen Paul Heyse, den dritten großen deutschen Novellisten, vor allem eine Natur. Ich verhehle mir nicht, daß Kellers Entwicklung im Laufe der sechziger und siebziger Jahre seinen Anfängen nicht entsprach, so wunderbar auch einzelne seiner spätern Novellen sind, so sicher auch „Martin Salander" noch ein Weltbild giebt; aber in der Gesamtheit seines Schaffens ist Keller doch eine ganz einzige Erscheinung, und er allein wäre, wenn die in die Zukunft weisenden Genies Hebbel und Ludwig nicht dawären, imstande, den Vorwurf des Epigonentums von der Litteratur der fünfziger und sechziger Jahre abzuwälzen. Bezeichnend ist übrigens, daß er von den Sieben zwei Jahrzehnte hindurch die geringsten Erfolge gehabt hat; erst in den achtziger Jahren begann er allgemein bekannt zu werden — als der Bankerott der eigentlichen Bourgeoispoesie nicht mehr zu verkennen war.

Der richtige Mann des Erfolges ist dagegen Joseph Viktor Scheffel (geb. 1826 zu Karlsruhe, gest. daselbst 1886) gewesen, wenn auch nicht gleich nach seinem Auftreten. Ich habe, das muß ich aufrichtig gestehen, einiges Bedenken getragen, Scheffel unter die Großen aufzunehmen — man hat sich eben zu oft über die „Scheffelei" geärgert. Aber es wäre doch unrecht, den Dichter des „Ekkehard" von den großen Dichtern der Zeit auszuschließen, selbst wenn er den Ansprüchen an eine bestimmte Ausschöpfung des Lebens nach seiner Breite und Tiefe weniger

als die andern sechs gerecht werden sollte. Das genannte Werk ist ein vollgiltiges Kunstwerk und als solches unvergänglich, soweit man hier eben von Unvergänglichkeit reden kann; der „Trompeter von Säckingen“ Scheffels überragt seine Vorgänger und Nachfolger wenigstens durch gute Laune und poetische Gesamtstimmung. Dabei darf uns die archaisirende Richtung Scheffels nicht weiter stören; soweit sie in seinen Hauptwerken zu Tage tritt, war sie unbedingt berechtigt, gehört zu der Charakteristik der Zeit, in der Scheffel lebte, und kann jederzeit so wiederkommen, ohne das man deshalb der Dichtung das unmittelbare Leben absprechen dürfte. Am nächsten von den sechs Genossen steht er im Grunde Freytag, er ist dessen süddeutsche Ergänzung, doch ist Freytag als Persönlichkeit bedeutender, wie Scheffel als Dichter im engern Sinne. Ferner bildet Scheffel die Überleitung von diesen homines sui generis zur Schule, zu den Münchnern.

Als Gesamtkennzeichen aller dieser Dichter möchte ich zum Schluß noch hervorheben, daß sie, wenn sie auch dem Geiste der klassischen Periode sämtlich nicht fern stehen, doch in ihrer Poesie über diese hinausweisen. Und zwar finde ich das neue dieser Poesie nicht sowohl in dem Realismus, den sie samt und sonders vertreten — auch Goethe war ja Realist —, sondern in der Art, wie sie ihr vom Stammestum beeinflußtes poetisches Temperament bei der Gestaltung des Lebens jederzeit frisch und frei zu erhalten wissen und weder der litterarischen Überlieferung noch den rohen Mächten der Wirklichkeit unterliegen. Das ist echter Dichter Art, und so erscheint auch hier die Auffassung der deutschen Dichtung von 1850 an als einer Epigonenpoesie nicht haltbar. Die klassische Höhe wurde nicht erreicht und konnte nicht erreicht werden, da Genies wie Goethe, gewaltige Persönlichkeiten wie Schiller, Universalgrößen wie Herder nicht zweimal in einem Jahrhundert einem Volke zu teil werden, aber die selbständigen Naturen fehlten nicht, und einige wenigstens weisen in die Zukunft. Mit ihnen kamen dann freilich Epigonen auf, und die Zeitgenossen fielen diesen zu, aber die Geschichte der Dichtung ist nicht wie die Kulturgeschichte im allgemeinen Geschichte der Durchschnittserscheinungen, in ihr entscheiden die selbständigen Geister.

Außer jenen Sieben schufen übrigens in den fünfziger und sechziger Jahren auch noch zahlreiche mehr oder minder selbständige Talente zweiten und dritten Ranges. Bei einem, bei Wilhelm Jordan (aus Insterburg, geb. 1819), könnte man sogar zweifelhaft sein, ob er unter die Großen gehöre, vor allem wegen seiner beiden Lustspiele „Durchs Ohr“ und „Der Liebesleugner“, die die besten Versuche des romantischen Lustspiels sind, die wir Deutschen haben. Auch dem „Demiurgos“ und den „Nibelungen“ ist die hohe Bedeutung, als Gewolltem wenigstens, nicht abzusprechen, Jordan ist überhaupt weniger „Spezialist“ als die Sieben, an Stärke des dichterischen Naturells freilich allen untergeordnet. Mit ihm zusammen kann man die Talente nennen, die gleich ihm aus der politischen Lyrik erwuchsen, Dingelstedt (aus Halsdorf in Kurhessen, 1814—1881), einen Poeten reicher Ansätze, Prutz (Stettin, 1816—1872), Waldau (Spiller von Hauenschild, aus Breslau, 1822—1855), Meißner (Teplitz in Böhmen, 1822 bis 1885), Moritz Hartmann (Duschnik bei Prag, 1821—1872), jetzt alle fast vergessen, Gottschall (Breslau, geb. 1823), den fruchtbarsten, vielseitigsten und einflußreichsten, aber auch den unerquicklichsten. Näher als diese stehen mir Erzähler wie Hermann Kurz (Reutlingen, 1813—1873), W. H. Riehl (Biebrich a. Rh., geb. 1823), Edmund Höfer (Greifswald, 1819—1882), Leopold Kompert (Münchengrätz, 1822—1886), Robert Waldmüller (Ed. Duboc, aus Hamburg, geb. 1822), und von den jüngern, aber in dieser Zeit wurzelnden, Adolf Stern (Ernst, aus Leipzig, geb. 1835), die fast alle, meist auf dem Gebiete der Novelle, einzelne Meisterstücke geschaffen haben, ferner die Epiker Scherenberg (Stettin, 1798—1881), und Löher (Paderborn, 1818—1892), die Dramatiker Nissel (Wien, 1831—1893), und Lindner (Sulza, i. Th. 1831—1888), und eine Anzahl von Geibel nicht abhängiger Lyriker wie Hermann von Gilm (aus Innsbruck, 1813—1864), J. G. Fischer (Groß-Süßen i. Württemb., geb. 1816), und Hermann Allmers (Rechtenfleth bei Bremen, geb. 1821). Bei ihnen allen findet man das eine oder das andre Nichtepigonische. Verhältnismäßig wertvoll ist auch, wie schon erwähnt, die Unterhaltungslitteratur dieser Zeit,

an der sich unzweifelhaft poetische Talente wie Holtei, Levin, Schücking und etwas später Karl Frenzel beteiligten, und in der Hackländer und Gerstäcker die am meisten genannten waren — es war die letzte Periode, in der die Unterhaltungslitteratur in den Händen der Männer war. Und selbst die Bühnenlitteratur dieser Tage mit ihrem Benedix an der Spitze soll man nicht unterschätzen — man war, wenn man Bauernfeld, Putlitz und noch einige feinere Talente hinzuzieht, einem wirklich deutschen Lustspiel nie so nahe wie damals, gehören doch auch die „Journalisten“ und Jordans Stücke den fünfziger Jahren an.

Genies und Talente gehen ihren eignen Weg; die Schulen gehen mit der Zeit. So kommen wir nun zu den Münchnern.

5. Die Münchner.

Es ist eine in engern Kreisen zur Genüge bekannte Thatsache, daß die Münchner Dichterschule eigentlich in Berlin entstanden ist, und zwar in dem Hause des Kunsthistorikers Franz Kugler, dem Emanuel Geibel nahestand, und wo Fontane, Friedrich Eggers, Paul Heyse, der Kuglers Schwiegersohn wurde, und Roquette verkehrten, von einer Anzahl unbedeutenderer Dichter abgesehen. Wenn man will, kann man auch den „Tunnel über der Spree“, die damalige Berliner Dichtergesellschaft, als die ursprüngliche Heimat der Münchner betrachten, obwohl in ihm auch Männer anderer Art, „Reaktionspoeten“ wie Louis Schneider und Georg Hesekiel saßen. Den ihnen eigentümlichen verwandtschaftlichen Zug zur bildenden Kunst haben die Münchner ohne Zweifel aus dem Hause Kuglers mit hinweggenommen, so sicher er auch seine innere Ursache hat, und er ist dann auf dem Boden der Isarstadt immer stärker hervorgetreten; die Schulge-

wohnheiten, die die Münchner länger als irgend ein Dichtergeschlecht festgehalten haben, entstammten dem Tunnel, aus ihm ist das „Krokodil" geschlüpft.

Geistig wurde jedoch die Dichterschule weder in Berlin noch in München geboren, da ist ganz Deutschland ihre Heimat. Als ihre geistigen Väter kann man außer dem alten Romantiker Eichendorff, der bekanntlich auch in Berlin lebte, Emanuel Geibel betrachten, dessen berühmte Gedichtsammlung 1840 hervortrat, und Gottfried Kinkel, dessen „Otto der Schütz" 1846 erschien, und vielleicht noch Strachwitz, der der Vorgänger des neuen Sturms und Dranges war. Auch Dichtungen wie Zedlitzens „Waldfräulein" (1843) und die Epen von Viktor von Strauß wären etwa noch heranzuziehen, um den Geist der neuen Poesie zu kennzeichnen, die vor allem als bewußte Opposition zu der liberalen, freigeistigen Tendenzpoesie auftrat und darum teils gläubig, aufdringlich gläubig, also von der entgegengesetzten Tendenz beseelt, teils tendenzlos war und das l'art pour l'art auf ihre Fahne schrieb. Das erste erfolgreiche Werk der neuen Richtung war Oskar v. Redwitzens (aus Lichtenau in Mittelfranken, 1823—1891) „Amaranth" (1849), als katholisches Tendenzwerk natürlich den Berliner Münchnern verhaßt, künstlerisch aber ganz sicher aus ihrem Geiste geboren, von einem verwandten Talent geschaffen, das sich denn auch wirklich ganz im Sinne der Münchner entwickelte. Das protestantische Norddeutschland lieferte dann als Gegengift gegen die „Amaranth" 1851 „Waldmeisters Brautfahrt" von Otto Roquette (aus Krotoschin in Posen, 1824—1896); in demselben Jahr traten Bodenstedts „Lieder des Mirza Schaffy" hervor, auch ein Gegengift gegen die „Amaranth" und in der schwülsten Zeit der Reaktion immerhin etwas wie ein frischer Luftzug. Und darauf kam die ganze Flut der Wald-, Blumen-, Märchen-, und Spielmansdichtung, von deren Vertretern ich nur Adolf Böttger („Hyacinth und Liliade" schon 1849), Wolfgang Müller (von Königswinter), Gustav zu Putlitz, Julius Rodenberg und August Becker nenne. Scheffels „Trompeter" der auch hierher gehört, folgte 1854. Inzwischen war Geibel (1852) nach München berufen worden, Grosse kam in demselben

Jahre, Bodenstedt und Heyse folgten 1854, 1855 erschien Schack, und so fand sich die Münchner Schule allmählich zusammen.

Wenn es das Kennzeichen des Sturms und Dranges ist, daß man zunächst in heftiger Weise gegen die poetischen Vorgänger und die Zeitgenossen, die nicht an dem gleichen Strange ziehen, auftritt und nicht bloß eine neue Kunst, sondern auch neue Lebensformen heraufzuführen vermeint, so sind die Münchner, wenigstens die jüngeren, sicher Stürmer und Dränger gewesen, wenn sich auch ihr Sturm und Drang nicht gerade allein auf Münchner Boden', sonder zum Teil schon früher, für Heyse und Genossen z. B. in Berlin, für Roquette und Grosse[1]) in Halle abspielte und niemals plebejische Formen annahm, wie der von 1770 und der von 1890. Ein gutes Teil wurde übrigens auch noch mit in die Isarstadt gebracht und kam dort zur Blüte. Charakteristisch für die Münchner ist vor allem, daß sie sich durchaus als Künstler fühlen, im Gegensatz zum Philister, aber auch zum jungdeutschen Publizisten, und freilich wohl auch in der dunkeln Empfindung, daß der Poet durch den Anschluß an die Jünger der bildenden Künste im wirklichen Leben nur gewinnen könne, daß Künstler immer etwas, Dichter gar nichts sei. So wurden die Sammetröcke und Kalabreser der Maler und der Bildhauer auch für die Dichter Mode, und selbst das Haupt des Kreises verschmähte sie nicht, marschierte dahin „halb Minstrel; halb Landsknecht", wie Hans Hopfen sagt. Doch das ist nur eine charakteristische Kleinigkeit. Was die Münchner vor allem zur bildenden Kunst zog, war nicht das genialische Wesen ihrer Vertreter, sondern die in dem Talent der meisten begründete Richtung auf die formale Schönheit, die zu einem einseitigen Schönheitskultus führte. Hier liegt sowohl ihre besondere Bedeutung als die Ursache ihres Versinkens in Formalismus und Akademismus, der Abwendung ihrer Poesie vom Leben oder doch seinen größten und schwersten Problemen. Aber trotz ihres Schönheitsdienstes, ihres Strebens nach reiner Poesie unterließen

---

[1] Vgl. die Lebenserinnerungen beider, Roquettes „Siebzig Jahre" (Darmstadt 1894) und Grosses „Ursachen und Wirkungen" (Braunschweig 1896).

die Münchner selbverständlich nicht, den Kampf gegen die ihnen feindlichen und unsympathischen Richtungen mit den hergebrachten Waffen zu führen, und als Schützlinge eines Königs und Schutzverwandte Cottas und der Allgemeinen Zeitung verfügten sie über eine große Macht, sodaß sie bald zu Herrschern auf dem Gebiete der Litteratur wurden, zumal da ihnen die von Freytag und kritisch von Julian Schmidt vertretene Richtung, die zwar andere, realistische Tendenzen, aber dieselben Gegner hatte, zu Hülfe kam. An Gutzkow, mit dem freilich schwer auszukommen war, haben sich die Münchner oft genug gerieben, und zu Hebbel haben sie sich im allgemeinen nicht anders gestellt als Auerbach und Genossen, die ihn, und sie wußten wohl, warum, nicht vertragen konnten; sie haben ihn gefürchtet, gehaßt und verfolgt, obwohl er ihnen gewiß nicht zu nahe getreten ist, wenn er auch an ihren hübschen Sachen nicht gerade viel Freude gehabt haben wird. Paul Heyse darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, eine ungünstige Kritik der reifsten Gedichtsammlung Hebbels geschrieben zu haben; von ihm stammt auch das famose Epigramm von der „gährenden Phantasie, die unter dem Eise brütet“, das man früher immer zitierte, wenn man von Hebbel nichts kannte. Nun, einem „Dichter der formalen Schönheit“ wie Paul Heyse mochte leicht entgehen, daß zur geistigen Bewältigung der heutigen Weltzustände die zersetzende Reflexion leider ebenso nötig war, wie zu ihrer Darstellung eine so gewaltige Naturkraft wie die Hebbels, auch daß der Dichter nach und nach die Ausgleichung und eine Schönheit erreichte, die freilich nicht so zu Tage liegt wie die der Münchner. Ich würde diese Dinge gar nicht erwähnen, wenn sie nicht wirklich charakteristisch für die Münchner wären. Wer wollte leugnen, daß es gute Gesellen waren? Aber sie sind immer mit dem Strom gezogen und haben vor dem Erfolg den größten Respekt gehabt, so großen, daß sie, als sich später schlechte Elemente in Deutschland seiner bemächtigten, zum teil selbst mit diesen auskamen. Hebbel und Gutzkow haben sie angegriffen, Lindau und Blumenthal, so viel ich weiß, nicht. Aber ich schreibe ja keine Anklageschrift, und ein deutscher Dichter hat am Ende besseres zu thun, als den Parnaß zu säubern. Um

1860 herum, das behaupte ich hier der jetzt herrschenden Meinung entgegen, hatten die Münchner volles Lebensrecht; sie brachten die Poesie, die das deutsche Bürgertum brauchte, um sich in seiner Haut und in seinem Hause behaglich zu fühlen, sie standen auf der Höhe der deutschen Kultur und gaben dieser nach der poetischen Seite hin die Form — was eigentlich keine litterarische Richtung vor ihnen vermocht hatte, nicht einmal die klassische Dichtung, die auf ausgewählte Kreise beschränkt bleiben mußte. Kein Geringerer als Karl Goedecke hat dies übrigens anerkannt, indem er hervorhob, daß seit der Reformation keine Poesie im Volke einen so breiten Boden gewonnen habe wie die der Münchner; nur hätte er dies „Volk" als das charakterisieren sollen, was es war, nämlich die ungeheuer angeschwollene Masse der Gebildeten. Mit welchen Mitteln aber die Münchner das einmütige Wohlgefallen der Gebildeten errangen, wird eine kurze Betrachtung der hervorragendsten Dichter lehren.

Emanuel Geibel (geb. 1815 zu Lübeck, gest. daselbst 1884) hat ein Vierteljahrhundert lang als der größte deutsche Dichter seiner Zeit gegolten und hatte auch als „Herold des nationalen Gedankens" eine hervorragende Stellung verdient. Heute ist nicht viel mehr von ihm die Rede, er gehörte eben zu den Dichtern, die vor allem die Sprecher ihrer Zeit sind und daher, sobald eine neue Zeit kommt, von anderen abgelöst werden. Eine genaue Durchsicht von Geibels Werken wird ergeben, daß wenig oder nichts von ihm den höchsten Ansprüchen genügt, obwohl andererseits nicht zu verkennen ist, daß der Dichter an der Ausbildung seines beschränkten Talents unaufhörlich gearbeitet und in der That eine größere Mannichfaltigkeit der Stoffe wie die vollständige Beherrschung der äußeren Form erreicht hat. Die elementare Kraft wie das feine Gefühl für innere Form kann man sich aber nicht geben, und so finde ich bei Geibel kaum ein spezifisch lyrisches Gedicht, nicht einmal einen ganz eigenen Ton, wohl aber, zumal in der ersten Sammlung, die Töne aller bedeutenden Vorgänger Geibels, ja selbst ihre Erfindungen, wie z. B. die Lotosblume Heines. Und Eklektiker ist der Dichter sein Leben lang geblieben. Als ihm ganz eigen

erscheint nur jene rührselige Rhetorik, die Gedichte wie „O rühret, rühret nicht daran", „Wenn sich zwei Herzen scheiden", „Sie redeten ihr zu, er liebt dich nicht" zu dem Entzücken der weitesten Kreise gemacht hat. In seiner späteren Dichtung ist diese Rührseligkeit allerdings echte Resignation, der Dichter überhaupt männlicher geworden, namentlich auch durch die Berührung mit der Geschichte; doch kann ich selbst die Bewunderung für den „Tod des Tiberius", in dem Geibel nach einem unserer jüngsten Lyriker „eine sonst nur dem Genie vorbehaltene Höhe" erreicht haben soll, nicht teilen. Die Geschichte mit dem Szepter, das der kranke Tiberius aus dem Fenster wirft und der germanische Legionssoldat, der Christus hat sterben sehen, aufhebt — es soll den Übergang der Weltherrschaft von den Römern zu den Germanen und den einstigen Sieg des Christentums symbolisieren —, ist mir zu gemacht, ein bloßer Einfall, ein Blender, der an die Concetti der alten akademischen Kunst erinnert. Über die Dramen Geibels braucht man kein Wort zu verlieren, Dramatisches ist ja nicht darin. Stellt sich aber das poetische Verdienst Geibels heute als nicht so bedeutend dar, wie man im Hinblick auf die von dem Dichter so lange eingenommene Stellung annehmen sollte, so ist doch die ihm bei Lebzeiten dargebrachte Verehrung und Bewunderung wohl verständlich. Geibel ist der letzte deutsche Dichter, der mit Glück eine Art hohenpriesterlicher Würde zu bewahren wußte, seine Poesie ist in jeder Beziehung rein und vornehm, und als Herold des nationalen Gedankens hat er, wie gesagt, nicht seinesgleichen. So war er zum Haupte einer Schule wie berufen, so konnte er die weitesten Kreise eines nach klingender und empfindungsvoller Poesie verlangenden Bürgertums gewinnen, so konnte er namentlich die Jugend, die weibliche wie die männliche, fesseln und begeistern. Er hat somit nicht umsonst gelebt, und eine bedeutende geschichtliche Stellung wird ihm bleiben, auch wenn man seine Werke nicht mehr genießt.

Auf die kleineren Talente der Zeit ist Geibel von unermeßlichem Einfluß gewesen, man kann Dutzende von „Geibelianern" zählen, denen sowohl sein Pathos wie seine rührselige Rhetorik nicht übel gelingt. Ich erwähne nur Gerok, den geistlichen, und

Rittershaus, den patriotischen Dichter, die beide, da sie Rhetoriker sind, ziemlich unverdient zu hohem Rufe gelangten.

Als zweites Haupt der Münchner hat man immer Paul Heyse (geb. 1830 zu Berlin) angesehen, ja gerade ihn als Typus des Münchner Dichters aufgefaßt und, als die Herrschaft der Schule zusammenbrach, die volle Schale naturalistischen Zornes auf sein Haupt entleert. Karl Bleibtreu wandte auf ihn das von Karl II. Stuart gebrauchte Wort an: „Er sagte nie ein unschönes Wort und that nie eine schöne That", und noch neuerdings hat der Essayist Wilhelm Weigand[1], viel ernster zu nehmen als Bleibtreu, Heyse sehr scharf und ungünstig charakterisiert. Ich setze die kurze Charakteristik hierher: „Männer wie Paul Heyse sind bei aller Begabung fast nie das Glück einer Litteratur, ja eher ein Unglück zu nennen, insofern sie als Pfleger eines gealterten, engen Geschmacks die Bildung neuer Formen mit neuem Gehalt verhindern. So sind geborene Epigonen: die Schönheit der übernommenen Form wird zur charakterlosen Glätte, die Pflege des Idealen zur Feigheit vor den schrecklichen Seiten und Problemen des Lebens, die bewußte Künstlerschaft zu seichtem Epikureertum, und ehe man sichs versieht, ist auch die Manier da, mag sie sich auch nur, wie bei Heyse, in einer süßlichen Form äußern. Ich frage alle aufs Gewissen, ob sie je bei der Lektüre dieses zu fruchtbaren Schriftstellers einen tiefen unerwarteten Schauer des Göttlichen, einen plötzlichen, ungeahnten Einblick in das unermeßliche Reich der Schönheit genossen haben. Da redet man sich dann billigerweise mit der Vornehmheit heraus, obwohl ja gerade jenes rastlose Produzieren, jenes Etwasseinwollen, was man nicht ist, zum Beispiel Dramatiker, durchaus plebejisch genannt werden muß. Auch als Prosaiker hat Heyse nie die ruhige Meisterschaft eines Goethe oder Gottfried Keller erreicht, deren Größe sich gerade darin offenbart, daß sie als große Herren der Sprache auch hie und da eine Nachlässigkeit wagen dürfen, was nicht besagen will, daß sie je schlecht schreiben, wie es Heyse bisweilen that. Wir bedürfen

[1] Essays. München 1894.

der Dichter für Männer; ein Schriftsteller, der Liebling der heutigen Frauen und nur der Frauen ist, kann nie zu den großen Meistern gehören.“ Daran ist gewiß viel wahres, dennoch unterschreibe ich das Urteil nicht: eng war der Geschmack der Münchner wohl, aber gealtert erscheint er doch erst heute; als Heyse auftrat, war er zeitgemäß. Von der schrecklichen Seite und den Problemen des Lebens haben sich die Münchner und auch Heyse, wenigstens im Laufe ihrer späteren Entwickelung, nicht ganz ferngehalten, sie haben sie nur durchweg in einer uns unangemessen erscheinenden Weise behandelt; man könnte in Heyses Novellen, so stark das Erotische in ihnen hervortritt, doch vielleicht eine ganze Reihe von Problemen nachweisen, die auch der modernen Kunst „liegen“, keins freilich ist mit dem Ernst und der Gründlichkeit entwickelt, die uns heute, wo wir eine viel engere Verbindung von Kunst und Leben wollen, notwendig erscheinen. Dem Talent Heyses fehlt eben wie dem Geibels das Elementare, seine Kunstanschauung dringt nicht in die Tiefe, und so geht seiner Dichtung die Größe ab. Aber das künstlerische Streben ist bei Heyse so wenig wie bei Geibel zu verkennen, er schafft keineswegs ins Blaue hinein, und da er nicht auf das Lyrische beschränkt, vor allem Epiker ist, kommt er weiter und giebt in der That ein Bild der Welt, das bei aller Beschränktheit doch zu fesseln vermag. Kann man Theodor Storm mit einem der großen holländischen Landschafter, Ruysdael oder Hobbema, vergleichen, so kann man bei Heyse an einen jener virtuosen Gesellschaftsmaler, etwa Terborch oder Mieris, erinnern, die ja auch ihre Liebhaber haben, und nicht bloß wegen ihrer wunderbaren Stoffmalerei. Eine Kunst für Liebhaber, das ist auch Paul Heyses Kunst; dennoch glaube ich, daß er mit einer Anzahl seiner Werke in das künftige Jahrhundert übergehen wird.

Das dritte Haupt der Münchner Schule, **Graf Schack** (geb. 1815 zu Schwerin, gest. 1894 zu Rom), der, wie er nicht zum „Krokodil“ gehörte, immer auch ein wenig im Hintergrunde der Litteratur stehen geblieben ist, kann viel kürzer abgethan werden als Geibel und Heyse. Er ist als Poet wie als Persönlichkeit schwächer als sie, überragt sie aber an weltmännischer

Bildung und erscheint als einer der in der deutschen Litteratur nicht häufigen Dichter, deren Dichtung stofflich einen Zug in die Weite, einen internationalen Zug hat. Noch mehr Eklektiker als Geibel, noch mehr Formenmensch als Heyse, hat er auf das deutsche Volk kaum irgendwelche Wirkung gewonnen, da diesem ja — man kann „leider“ sagen — die romanische Formfreude, die wohl zu Schack hätte ziehen können, abgeht.

Von den übrigen Münchnern ist zuerst Julius Grosse (geb. 1828 zu Erfurt) zu erwähnen. Er hat eine unablässig thätige Phantasie, die fast an die seines Thüringer Landsmanns Otto Ludwig erinnert, und ist darum ein gewaltiger Stofferoberer; das Leben wird ihm zur Dichtung und die Dichtung zum Leben. Geschätzt ist namentlich sein starkes lyrisches Talent, und es giebt Leute, die der Ansicht sind, daß er mehr als Heyse hätte werden können, wenn er nicht immer im Schatten hätte stehen müssen. Hermann Lingg (geb. 1820 zu Lindau), den Geibel bekanntlich in die Litteratur einführte, geht nicht ganz in den Münchner Schulrahmen, er war ja auch kein Eingewanderter, sondern ein Urbayer. Von seinen geschichtlichen Dichtungen, die die Geibels an elementarer Gewalt übertreffen, wie von seiner Lyrik wird manches bleiben. Auf Jungmünchen, die Hopfen und Leuthold, Dahn und Hertz, Wilbrand und Jensen, muß ich in anderem Zusammenhange kommen. Die Eingeborenen Hermann v. Schmid, Karl v. Heigel, H. v. Reder und Franz Trautmann, dieser nicht zum „Krokodil“ gehörig, kann man wieder nicht ohne weiteres zur Schule rechnen, wohl aber Redwitz und Roquette und manche andere Dichter, die nie nach München gekommen sind.

Eine Art Sonderstellung in dem Bunde haben stets Bodenstedt und Scheffel eingenommen, so unleugbar auch ihre nahe Verwandtschaft mit den Münchnern war. Scheffel habe ich bereits charakterisiert, Bodenstedt (geb. 1819 zu Peine in Hannover, gest. 1892 zu Wiesbaden) war eigentlich nur Formtalent, weswegen er denn auch an jeder größern Aufgabe scheiterte. Auch seine „Lieder des Mirza Schaffy“ verdienen ihren Ruhm nicht, obwohl sie ihrer Zeit schon eine gewisse Bedeutung hatten; liest man sie heute, so erstaunt man über ihre lyrische und

geistige Armseligkeit. Immerhin haben sie Munterkeit und Frische, und die sind es gewesen, die ihnen im Bunde mit der Polemik gegen das Pfaffentum und ihrer Predigt heitern Lebensgenusses den großen Leserkreis verschafft haben. Man kann Bodenstedt den Horaz der deutschen Bourgeoisie nennen.

Als ihr Verdienst haben die Münchner die Wiedererhebung des Reinmenschlichen zum Gegenstand der Poesie — im Gegensatz zu der Tendenzdichtung des jungen Deutschlands —, die Pflege der Weltlitteratur im Goethischen Sinne (Heyse-Geibel, Spanisches Liederbuch; Geibel-Schack, Romanzero der Spanier und Portugiesen; Geibel-Leuthold, Fünf Bücher französischer Lyrik; Geibel, Klassisches Liederbuch; Heyse, Italienisches Liederbuch, Giusti, Leopardi, Foscolo; Schack, Spanisches Theater, Firdusi u. s. w.; Bodenstedt, Puschkin, Lermontow, Shakespeares Sonette, Hafis u. s. w.) und noch besonders die Ausbildung einer gesunden deutschen Neuromantik auf dem Boden der Germanistik in Anspruch genommen, alles gewiß nicht mit Unrecht. Dabei haben sie aber die tiefern geistigen Bewegungen ihrer Zeit mit Ausnahme der nationalen im allgemeinen übersehen, die Abgründe der Menschennatur und die sozialen Schäden nicht sehen wollen, bei aller stofflichen Ausbreitung im ganzen mit den überlieferten Formen der klassischen Dichtung gearbeitet. Die Genies ihrer Zeit, Hebbel, Ludwig, auch Wagner blieben ihnen fremd und unheimlich, obwohl Heyse doch Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" gepriesen hat, ihre Poesie war, wenn auch nicht durchweg und namentlich zu Anfange nicht konventionell und akademisch, doch wesentlich eine Poesie des guten Geschmacks und der Schönheit im engern Sinne. So ist sie in neuerer Zeit fast allgemein als Salonpoesie und Atelierkunst charakterisirt worden, und jedenfalls merkt man fast allen Münchnern an, daß ihnen die Kunst doch eher ein geistreiches Spiel war, das zu Büchern und Gemälden führt, als die oft bittere Notwendigkeit, sich mit der Welt gestaltend auseinanderzusetzen. Aber war auch ihr Talent nicht gemacht, in die Tiefe zu gehen, die Zeitgenossen wollten das gar nicht, sie faßten die Kunst als Schmuck des Lebens, als Erholung von der Arbeit, kurz, als eine recht an-

genehme Sache auf und verdammten alles, was sie an den bittern Ernst, an die unter der schimmernden Oberfläche verborgenen Abgründe erinnerte. Man kann die Periode vor 1870 recht gut mit der vor der französischen Revolution vergleichen, nur daß das deutsche Bürgertum der Noblesse des ancien régime natürlich im Gutem und Bösem nicht gleichkam; aber wie diese die große Revolution nicht sah und an ein anbrechendes goldenes Zeitalter der Freiheit und Humanität glaubte, so erwartete die deutsche Gesellschaft alles Heil von dem bevorstehenden Sieg der liberalen und nationalen Ideen und freute sich, unter den Segnungen der Industrie des bisher in Deutschland üblichen knappen Zuschnitts der Lebensführung endlich ledig, seines Lebens. Noch ruhten die sozialen Fragen im Zeitenschoße, trotzdem daß die Kluft zwischen Besitzenden und Besitzlosen, zwischen Gebildeten und Ungebildeten immer größer wurde, trotz Lassalle, der eben nur eine interessante Erscheinung war; noch waren freilich auch das neumodische Protzentum und die wilde Genußsucht erst in der Entwickelung, die alte freie humane Bildung hielt noch vor. Es war, wie gesagt, ein schöner Abend der alten deutschen Kultur, ein prächtiger Herbsttag vor Einbruch der Herbststürme, und das damalige deutsche Dichtergeschlecht, eben die Münchner, hat ihn genossen und uns ein Bild von ihm hinterlassen, das uns, die wir in einer viel schwereren Zeit stehen, wohl mit Neid und Wehmut erfüllen kann. Wir sollten aber doch nicht ungerecht darüber werden. Kein Volk, keine Zeit bringt lauter Titanen hervor, und der feingebildete Vertreter einer Bildungskunst, einer Kulturpoesie ist doch auch nicht zu verachten. Damit sollen die Sünden der Münchner, vor allem ihre Furcht vor dem wahrhaft Großen und Bedeutenden, ihr allzu eifriges Streben nach dem Erfolg nicht entschuldigt sein, wir wollen nur nicht vergessen, daß sie die deutsche Dichtung doch im ganzen auf der Höhe der Kultur erhalten haben und Künstler waren. Daß es eine alte, wenn nicht dem Untergang geweihte, doch unzweifelhaft mit neuem Geist zu durchdringende Kultur war, ist nicht ihre Schuld.

---

6. Die Frühdecadence.

Man hat, soviel ich weiß, noch nie versucht, die politischen und litterarischen Blütezeiten genauer auf ihre Dauer zu bestimmen, es ist auch nicht so leicht, da die Dinge in stetem Fluß sind, und man leider nicht, was das bequemste wäre, das Leben und Schaffen eines großen Mannes in seiner Gesamtheit in eine solche Blütezeit hineinziehen kann, vielmehr gewöhnlich nur die eine Periode seines Lebens, in der er wirklich von seiner Zeit getragen wurde und von mehr oder weniger glücklichen Genossen umgeben war, die gleich ihm das Höchste erstrebten. Nehmen wir z. B. unsere klassische Periode, so wäre es doch sicher falsch, die ganze Zeit vom Erscheinen des „Götz" (1773) bis zu dem des zweiten Teiles des „Faust" nach Goethes Tod als eine einzige Blüteperiode deutscher Dichtung aufzufassen; wohl aber kann man die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, in denen Klopstocks „Messias" vollendet wurde, seine Oden, Lessings beste Dramen, Goethes Jugendwerke, Bürgers erste Gedichte und die besten Werke der anderen Hainbund- und Sturm- und Drangdichter hervortraten, und das Jahrzehnt des Zusammenwirkens Goethes mit Schiller, das auch die erste Blüte der Romantik zeitigte, trotz der Unverschämtheiten Friedrich Schlegels und einiger romantischen Weiber gegen Schiller, trotz Kotzebue und Cramer und Spieß als Höhen unserer Dichtung ansehen. Zehn, fünfzehn Jahre allseitiger bedeutender Produktion sagen schon in einer Litteratur etwas, ebenso wie sie als Glanzperiode eines Reiches etwas sagen, und so darf man sich denn nicht wundern, daß der Aufschwung, den die deutsche Dichtung im Anfang der fünfziger Jahre genommen hatte, um die Mitte der sechziger Jahre zu Ende ging. Da waren Hebbel und Ludwig bereits gestorben, Gottfried Keller als Stadtschreiber von Zürich vorläufig verstummt, und nach einigen Jahren stob der Münchener

Kreis infolge weniger der Ereignisse von 1866 als des Todes König Maximilians II. auseinander. Doch blieb etwas wie ein Jungmünchen bestehen, und gerade in diesem kam, obwohl die alte klassische Tradition erhalten blieb, etwas neues zur Erscheinung, das man als Decadence bezeichnen muß.

Das ehrliche deutsche Wort für Decadence ist Verfall, und ich würde es gern gebrauchen, wenn es eben nicht zu ehrlich wäre und den „interessanten" Geruch des Faulen, Stickigen, Parfümirten entbehrte. Eine treffliche Charakteristik des Decadenten, des Verfallzeitlers hat Wilhelm Weigand gegeben: „Der moderne Mensch, der an der Vergangenheit leidet, empfindet seine eigene Entwickelung gar zu oft als Krankheit, und außerdem besitzt er in den meisten Fällen auch noch den Stolz des Leidenden, der sein Übel als Auszeichnung betrachtet und die geistigen Mittel, die ihm vielleicht über die schlechteste Zeit des Unbehagens hinweggeholfen haben, als Heilmittel anpreist, nicht immer in bescheidener Weise. Überall, wohin ein solcher Leidender seine Blicke richtet, sieht er die Dinge in ewigem Fluß, in ewigem Werden. Die historische Kritik hat seinen Glauben an die Ewigkeit jener Denkmäler, denen ganze Geschlechter gesteigerte Verehrung weihten, zerstört oder geschwächt. Im Besitz der vielgepriesenen historischen Bildung sieht er sie plötzlich als einfache Dokumente ihrer Zeit vor seinen Augen stehen, während er mit allen Kräften der Seele darnach strebt, seinem eignen Leben Ausdruck oder die Weihe der Schönheit zu verleihen. Seine verehrende Bewunderung der hohen Denkmäler einer kräftigen Vergangenheit schwindet um so sicherer, je rascher die schaffenden Kräfte, Gemüt und Phantasie in ihm erkalten, um dem zersetzenden Geiste die Herrschaft zu lassen. So wird er denn allmählich geneigt sein, jene schillernden Erzeugnisse des Tages, die seine eigenen Neigungen rechtfertigen und seine Leiden beschönigen, als Werke von Bedeutung anzusehen und anzupreisen." An einer anderen Stelle schreibt er: „Der Verfallzeitler versteht es, seine Willensschwäche auf die geistreichste Weise zu verhüllen; er versucht es nicht einmal zu wollen; er ist im höchsten Grade wählerisch in seinen Geistesgenüssen und genießt zuletzt nur

solche Werke, die schon Erzeugnisse eines Ausnahmezustandes sind, einer herbstlich reifen Weltanschauung, eines Blickes für die Scheidegrenze zwischen beginnender Fäulnis und strotzender Gesundheit. Er liebt die Werke, in denen die mannichfaltigsten Säfte und Düfte vermengt sind, die das Nahe und Ferne verschmelzen; er liebt vor allem die Kontraste gewaltsamer Art: das Naiv-Unschuldige wie der Lüstling, den nur die knospende Schönheit noch reizen kann; das Künstlich-Natürliche neben dem Brutalen, das die Nerven zu zerreißen droht. Es liegt etwas Teuflisches in seinem Verneinen des Schaffens, in seinem ironischen Einsamkeitsgefühl des Verbannten, der auf kein Verständnis hoffen kann noch hoffen will. Die Schönheit reizt ihn nicht zum Zeugen, sie wirkt als Narkose." Nun, das ist Decadence in ausgeprägter Form. In ihren Anfängen und bei gewöhnlicheren Naturen zeigt sie sich doch anders. Für uns handelt es sich darum, die Kennzeichen ihres Auftretens in der Litteratur zu entdecken, und die sind nicht schwer zu finden. Wenn die Dichter und Schriftsteller die einfachen, natürlichen und gesunden Verhältnisse nicht mehr sehen können, dagegen jeden faulen Fleck entdecken, ihn für interessant erklären und mit geheimer Lust und leisem Grauen beleuchten, wenn sie vor allem das Gleißende und Lockende der Sünde sehen und mit ihr spielen und tändeln, ja sie mit einer Glorie umkleiden, wenn sie die Schäden des Volkskörpers, die Schwächen der Zeit nicht mehr energisch anzugreifen wagen, höchstens darüber jammern, oft eine gewisse Freude daran haben, wenn sie sich selbst endlich nicht mehr schlicht und wahrhaft zu geben verstehen, zu posiren und zu künsteln anfangen, die reinen Kunstformen verderben, überall nur den „Effekt" sehen, und um ihn zu erreichen die raffinirtesten Mittel wählen, dann ist die Decadence da, aber in der Regel merkt man sie nicht gleich, weder im Leben noch in seinem Spiegelbilde, der Litteratur. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß die Decadence in Deutschland schon vor 1870 begonnen hat und nun schon fast ein Menschenalter hindurch anhält.

Decadence in Deutschland vor 1870? Ich weiß wohl, man liebt es, das Deutschland vor dem großen Kriege als durchaus

tugendhaft und sittenrein hinzustellen und dadurch den Sieg über das verfaulte Frankreich des zweiten Kaiserreichs zu erklären; auch leugne ich selbstverständlich nicht, daß die Volkskraft in unserm Vaterlande unversehrter war als jenseits des Rheines. Aber die Kennzeichen des beginnenden Verfalls sind bei uns vor 1870 so gut zu erkennen wie in den übrigen europäischen Kulturländern. Die schöne Abendröte des alten Deutschlands ging eben in den sechziger Jahren zu Ende, die Folgen des Kapitalismus, den ich übrigens nicht für alles verantwortlich mache, zeigten sich in der zunehmenden Genußsucht und der materialistischen Lebensanschauung, die in den Werken der Moleschott, Vogt und Büchner ihre wissenschaftliche Begründung erhalten hatte und immer tiefer ins Volk eindrang, während sich die Gebildeten mehr und mehr der Philosophie Schopenhauers zuwandten. Alle Schäden, die die übermäßige Ausdehnung der Industrie und das Anwachsen der Großstädte zur Folge haben, traten damals zuerst hervor, mit ihnen kam die Sozialdemokratie. Will man die Tugend der Deutschen vor 1870 dennoch verteidigen, so erinnere ich nur an die damals noch auf deutschem Boden vorhandnen Spielhöllen, in denen sich die Verkommenheit ganz Europas zusammenfand, die aber bei uns nicht bloß geduldet wurden, sondern in breiten Kreisen einen Halt fanden, freilich auch heftige Opposition, die in Fr. Th. Vischers „Epigrammen aus Baden-Baden" wohl ihre klassische Form erhielt. Angesteckt waren wir auf alle Fälle, und angesteckt zeigt sich auch die deutsche Litteratur jener Zeit, die ich darum als die der Frühdecadence bezeichne. Bald mit dieser, bald mit jener Zeitströmung im Bunde, setzt sich dann die Decadence nach dem Kriege fort und erreicht um 1880 ihren Höhepunkt. Jener Hochdecadence folgt dann in unsern Tagen die Spätdecadence. Man wird sehen, daß die folgerechte Anwendung des Begriffs auf die Litteratur des verflossenen Menschenalters manches ins rechte Licht stellt und erklärt, vor allem die Übersicht erleichtert.

Auch die Decadence hat ihre Wurzeln in früherer Zeit, plötzlich tritt in der Litteratur nie etwas auf, Übergänge sind immer da. Oder ist Adalbert Brachvogels „Narciß," der 1857 er-

schien und den größten Erfolg hatte, nicht ein echtes Decadencewerk? Hebbel wußte wohl, was er that, als er sich mit Ekel von dem Stück abwandte. Brachvogel (geb. 1824 zu Breslau, gest. 1878 zu Lichterfelde bei Berlin) versuchte dann mit dem „Adalbert vom Babenberge“ eine gesündere Bahn einzuschlagen, aber der Erfolg blieb bezeichnenderweise aus, und so war er bald wieder im alten Bann. Im Hinblick auf seine gesamte Thätigkeit kann man Brachvogel nur einen Decadencedichter nennen.

Starke Elemente eines solchen hat auch Friedrich Spielhagen (geb. 1829 zu Magdeburg), der um 1860 mit seinen „Problematischen Naturen“ hervortrat. Man hebt immer gern hervor, daß er ein unendlich viel temperamentvollerer Dichter sei als der Begründer des Zeitromans, Gutzkow, man weist auf seine unzweifelhaft echte liberale Begeisterung hin (die dem Dichter später freilich sehr gefährlich wurde, als sie von der Berliner Fortschrittspartei nicht loskonnte) — alles recht schön und gut, ich gebe zu, daß seine Zeitbilder, einige wenigstens, im ganzen getreu und zum Teil poetisch sind; aber das hindert mich nicht, die Decadence zu erkennen, die sich vor allem darin zeigt, daß die interessanten Helden der Spielhagenschen Romane im Grunde doch alle Libertiner sind. Spielhagen hat gegen die Strömung nach abwärts gekämpft, wie vor allem sein Roman „Hammer und Amboß“ erweist, aber in allen seinen Werken ist ein Etwas, das nichts weniger als frisch und erquickend wirkt, und das sicher nicht bloß aus dem Stoff, sondern aus der Seele des Dichters kommt. Daß Spielhagen künstlerisch seinen ersten Roman nicht übertroffen hat, erwähne ich nur beiläufig.

Ausgesprochner Decadencedichter ist dann Robert Hamerling (geb. 1830 zu Kirchberg am Wald in Niederösterreich, gest. 1889 zu Graz) trotz all seines pessimistischen Idealismus. Ich will hier auf den Streit über die Bedeutung Hamerlings, der seit einigen Jahren entbrannt ist, nicht eingehen, ohne Zweifel hat Hamerling große Eigenschaften, etwas Schillerisch-Schwungvolles, so daß man, zumal da er ein Vorkämpfer des Deutschtums in Österreich war, wohl begreift, weshalb ihn seine Landsleute so hoch halten. Aber er hat mit seinen beiden Hauptwerken, dem „Ahasver“

(1866) und dem „König von Sion“ (1869) sicherlich Hauptwerke der deutschen Frühdecadence geschaffen, Werke, in denen die farbig-üppige, leidenschaftlich-glühende Schilderung unzweifelhaft das Gestaltete überwiegt, und die man nicht mit Unrecht mit Makarts gleichzeitigen Bildern vergleicht. Man könnte vielleicht den Versuch machen, die Decadence des Dichters und des Malers aus den österreichischen Verhältnissen zu erklären, aber für die Kunst giebt es die schwarzgelben Grenzpfähle im allgemeinen nicht, und im übrigen blieben ja die Erfolge der beiden Künstler nicht auf Österreich beschränkt.

So ereilte denn auch die Münchner das Schicksal. Der einzige von ihnen, der nie der Decadence verfallen ist, ist Geibel, Paul Heyse dagegen entging ihr nicht. Durchaus Decadencedichter sind die Jungmünchner, an der Spitze Hans Hopfen (aus München, geb. 1835). Schon die Lyrik, namentlich die erotische, dieses Dichters der mächtigen Sendlinger Bauernschlacht verrät die Decadence, in noch höherm Grade thun es seine Romane, die seit 1863 erschienen. Bezeichnenderweise heißt der zweite, 1867 herausgekommene „Verdorben zu Paris“ — man darf einen unmittelbaren Einfluß der französischen Litteratur des zweiten Kaiserreichs auf Hopfen annehmen, er hielt sich auch eine Zeit lang in Paris auf. Der Dichter schuf ungefähr bis zur Höhe der deutschen Decadence in gleichem Geiste fort, so ist noch sein 1879 erschienener Roman „Die Heirat des Herrn von Waldenburg“ höchst bedenklich; dann gesundete er allmählich. Nicht bloß Decadencedichter, sondern auch Decadencemensch war der Schweizer Heinrich Leuthold (geb. 1827 zu Wetzikon bei Zürich, gest. 1879 in der Irrenanstalt Burghölzli bei Zürich), das enfant terrible des Münchner Kreises. Er vertritt zunächst — bei allem Talent — den Untergang des Münchner Klassizismus im leeren Formenkultus, und zugleich ist ihm die für alle Decadencedichter bezeichnende „Wut auf Farbe“ eigen, wie er denn zu seiner Rhapsodie „Hannibal“ bezeichnenderweise durch Flauberts „Salambo“ angeregt wurde. Adolf Wilbrandts Decadenceperiode fällt namentlich in die siebziger Jahre, ebenso die Wilhelm Jensens, der von Storm ausging, doch sehr bald von dem Zuge der Zeit erfaßt wurde, freilich ein so kräftiges Talent

ist, daß er sich immer einmal wieder freimachen konnte. Am freiesten vom Verfall erhielten sich von den jüngeren Münchnern wohl Wilhelm Hertz, der Dichter des lange nicht genug geschätzten „Bruder Rausch“, und Felix Dahn, vielleicht, weil ihre Stoffwelt in der Vergangenheit lag, doch wird man in „Sind Götter?“ und auch im „Kampf um Rom“ die Decadence schwerlich verkennen. Der charakteristischste Decadencepoet vor 1870 aber ist Eduard Grisebach geb. 1845 zu Göttingen, der „neue Tanhäuser,“ dessen Sammlung 1869 erschien. Mit welcher Sorgfalt man oft Litteraturgeschichte schreibt, beweist der Umstand, daß man sie als Spiegelbild sowohl des wilden Genußtaumels, wie der ihm folgenden pessimistischen Katerstimmung der — Gründerperiode hinstellte. Grisebachs Decadencelyrik steht übrigens nicht allein, 1868 bereits waren die „Lieder einer Verlornen“ der Wienerin Ada Christen erschienen, ebenso die ersten Gedichte von Emil Claar, und wer die Gedichtbücher jener Zeit genauer durchforscht, wird sicherlich noch mehr Vertreter einer stark parfümierten Decadencelyrik finden. Ihr Gipfel war in den siebziger Jahren Prinz Emil Schönaich-Carolath.

Auch die beiden Vertreter der schlüpfrigsten Unterhaltungslitteratur unserer Zeit, die man zum Teil ruhig mit der frivolen französischen Litteratur vor der Revolution vergleichen kann, Sacher-Masoch und Emile Mario Vacano traten noch vor 1870 auf. Es ist bezeichnend, daß beide aus den östlichen Ländern stammten. Vacano scheint in seiner Jugend in den Händen von „Geschäftsleuten“ gewesen zu sein, die ihn in Sinnlichkeit „machen“ ließen, Sacher-Masoch wäre eher selbst verantwortlich und bei seinem bedeutenden Talent als das verlottertste Subjekt der deutschen Litteratur zu betrachten, wenn man nicht fast gezwungen wäre, eine Art erotischen Wahnsinns bei ihm anzunehmen.

Nimmt man zu den geschilderten Erscheinungen nun noch den in den sechziger Jahren zuerst aufgeführten „Tristan“ Wagners, sicher ein großartiges Decadencewerk, und die Operretten Offenbachs, die schon vor 1870 nach Deuschland eingeführt wurden, so hat man das Bild der deutschen Frühdecadence so ziemlich zusammen. Doch wollen wir nicht vergessen, daß wir namentlich dank den Be-

mühungen Heinrich Laubes auch die moderne französische Sittenkomödie vor 1870 bereits ganz gut kennen lernten, und daß sich der Pariser Feuilletonismus schon damals in Wien und Berlin einbürgerte. Schon erfreute sich Paul Lindau eines gewissen Ansehens! Wenn ich endlich noch hinzufüge, daß die Marlitt schon vor 1870 berühmt, also die Herrschaft auf dem Gebiet des Unterhaltungsromans vom Mann auf die Frau übergegangen war, so wird wohl nicht gut mehr zu bestreiten sein, daß sich unser Vaterland seit der Mitte der sechziger Jahre in unaufhaltsam scheinendem Niedergang befand.

7. Der Krieg von 1870 und die großen Talente der siebziger und achtziger Jahre.

Der Krieg von 1870/71 hat ganz ohne Zweifel alles, was noch gut und tüchtig im deutschen Volke war, aufgerüttelt und hervorgetrieben und den Verfall zunächst doch noch aufgehalten. Als aber der Krieg siegreich beendet und das neue Reich gegründet worden war, da schoß die Decadence in Blüte, und und wir erlebten jene schauerliche Gründer- und Schwindelzeit, über deren Orgien wir uns noch jetzt schämen und zu schämen auch alle Ursache haben. Wenn wir dennoch nicht in ganz Deutschland Zustände bekamen, wie sie das zweite französische Kaiserreich hervorgebracht hatte, so lag das daran, daß die Neugründung des Reichs als die Erfüllung der nationalen Hoffnungen doch auf bestimmte Teile unsers Volkes günstig einwirkte. Man hatte jetzt den Boden, auf dem man fest und sicher stehen konnte, und rettete sich wenigstens die Gesundheit, wenn man auch keinen neuen geistigen Aufschwung herbeizuführen vermochte. Vielen erscheint der sogenannte Kulturkampf als ein solcher, aber er war wohl nur die letzte, in der Hauptsache vergebliche Kraftäußerung des Liberalismus. Seit 1870 haben wir im Grunde

zwei Gesellschaften in Deutschland, eine moderne, aus gemischten Bestandteilen zusammengesetzte, die die europäischen Kultur- und Zeitkrankheiten getreulich mitmacht, und eine mit dem Deutschland vor 1870 noch zusammenhängende, die in teilweise erstarrten Lebensformen dahinlebt, aber sich doch auch einige der alten idealen Güter gerettet hat. Diesen deutschen Dualismus darf man bei einer Betrachtung der neueren deutschen Geschichte und Litteratur nicht übersehen. Neuerdings hat sich dann noch eine dritte Gesellschaftsschicht zu bilden begonnen, die zwischen den andern in der Mitte steht und auf Grund socialer Grundsätze einen Ausgleich zwischen dem Alten und Neuen anstrebt.

Gilt schon im allgemeinen, daß ein politisches Ereignis nicht immer litterarische Folgen nach sich zieht, so hat wohl meine bisherige Darstellung ergeben, daß der Krieg von 1870 für das künstlerische und geistige Leben Deutschlands unmöglich sofort Bedeutung erlangen konnte. Wie hätte die durchaus im Niedergang befindliche Litteratur dem großen Krieg poetisch gerecht werden, wie ein einziges Kriegsjahr voller Erfolge ein neues kraftvolles Dichtergeschlecht wachrufen sollen? Es war weiter nichts als eine große Naivetät, wenn man für 1870 eine vaterländische Dichtung wie die Lyrik der Befreiungskriege verlangte, es war eine noch größere, wenn man sofort nach der Gründung des Reiches auf die neue echt nationale Dichtung größten Stils hoffte. Diese Hoffnung war freilich allgemein verbreitet, die Enttäuschung daher um so größer; noch Litzmann beginnt seine Darstellung der neusten Litteratur mit der Klage darüber. Aber die Litteratur ist doch kein Treibhaus, wo Blüten und Früchte gleichsam auf Kommando entstehen, sie ist wie ein Acker der gepflügt und besät werden muß, ehe Saaten auf ihm sprießen können, und auch dann noch steht die Ernte in Gottes Hand. Gewiß, die Kriegslyrik von 1870 ist im ganzen unbedeutend — obwohl sie immerhin ihren Zweck erfüllte —, aber was hätte die herrschende akademische und Decadence-Poesie andres hervorbringen sollen? Übrigens hinderte, wie Riehl in einem seiner Vorträge gezeigt hat, auch eine Reihe äußerer Gründe die Entfaltung der Kriegsdichtung, vor allem die rasche Folge der Er-

eignisse. Will man den Vergleich mit der Lyrik der Befreiungs-kriege gerecht durchführen, so muß man auch die nationale Dichtung, die den Krieg und die Einigung vorbereitete, heranziehen die Geibelsche in ihrer Gesamtheit, Storms wunderbare Strophen nach 1848 usw.; dann erhält man auf alle Fälle einen achtung-gebietenden Eindruck. Wenn ferner nicht gleich nach 1870 die neuen großen deutschen Dichter kamen, so ist das auch kein Wunder; eben da der nationale Gehalt gleichsam vorweggenommen war, konnten die etwa vorhandnen jüngern Talente nicht sofort neues bringen, es mußte erst eine neue große geistige Bewegung kommen und die Seelen aufrütteln, und das war die sociale. Litzmann redet von den unzähligen befruchtenden Samenkörnern für die Phantasie, die ein großer Krieg mit sich bringt, und meint, wenn irgendwann, so sei damals der Augenblick gekommen gewesen für ein deutsches Heldenlied. Aber selbst die Befreiungskriege haben keins gezeitigt, obwohl der Sturz Napoleons I. doch gewiß ein viel gewaltigeres Schauspiel war als der Napoleons III., und die Befreiung von der Fremdherrschaft die Gemüter sicher tiefer ergriff als die Einigung der deutschen Stämme. Es ist über-haupt eine eigne Sache um die Einwirkung der Kriege auf die Phantasie der Dichter, und das Heldenlied, das alte „objektive" Epos will in unsrer Zeit gar nicht mehr gedeihen, was man ästhetisch auch recht wohl begreifen kann.

Manche ältere und jüngere Dichter haben wenigstens ver-sucht, auf dem Boden des Reiches größere Zeitbilder, als wir sie bis dahin hatten, zu schaffen; trotz aller Decadence und dem immer mehr überhandnehmenden Konventionalismus kann man bei ihnen etwas wie ein energisches Sichzusammennehmen be-merken. Ich gebe Litzmann zu, daß weder Freytags „Ahnen" noch Spiegelhagens neue Romane Werke großartiger Prägung sind, aber die Idee der „Ahnen" kann man sich schon gefallen lassen, und Spielhagens „Sturmflut" ist trotz seiner Schwächen ein wirklich aus der Zeit herausgeborener Roman. Auch Heyses „Kinder der Welt" kann man von einem bestimmten Gesichts-punkt aus und gegen das frühere Schaffen des Dichters gehalten loben, der Roman zeigt wenigstens den ernsten Willen des

Dichters, ein Zeitproblem zu gestalten. Selbst die Idee des nationalen modernen Epos wurde damals gefaßt, und zwar von Julius Grosse, dessen „Volkramslied“ dann freilich erst 1889 erschien. Im ganzen ist allerdings, wenn man die herrschenden Strömungen, die führenden Geister im Auge hat, der Anblick der Zeit trostlos, trotzdem daß Keller nun wieder hervortritt, Storm und Raabe ihr bestes leisten, und selbst wieder einige Dichter auftreten, die man als homines sui generis bezeichnen muß. Charakteristischerweise sind sie mit einer Ausnahme keine Reichsdeutschen, und der Reichsdeutsche ist kein Norddeutscher.

Da ist zuerst Konrad Ferdinand Meyer (geb. 1825 zu Zürich) zu nennen, der Schweizer Dichter, der nach eigenem Geständnis durch die Erreignisse des Jahres 1870 zu deutscher Litteratur getrieben wurde. Man stellt ihn jetzt gelegentlich über Keller und macht ihn dadurch zum größten Dichter unserer Zeit; so hoch ich aber auch Meyers Gedichte, Novellen und Romane halte, diese Schätzung kann ich nicht gelten lassen. Allein der „Grüne Heinrich“ wiegt die Gesamtthätigkeit Meyers auf, der denn doch ganz entschiedener Spezialist und Manierist ist. Seine Künstlerschaft in Ehren, aber seine Werke können ihrem ganzen Wesen nach nicht die allgemeine Bedeutung beanspruchen wie die Kellers, Welt, Leben und Zeit sind weder so mannichfach noch so groß in ihnen wiedergespiegelt wie in denen des älteren Landsmannes, es sind Kunstwerke im engeren Sinne, die nur der künstlerisch Gebildete vollständig zu genießen vermag. Aber ihre Stellung in der deutschen Litteratur werden sie behaupten; sie mit dem archäologischen Roman der Zeit ihres Ursprunges zusammenzuwerfen wäre einfach ein Verbrechen.

Der zweite dieser Dichter, Martin Greif (Hermann Frey, geb. 1839 zu Speyer), trat noch kurz vor 1870 hervor und hat dann sehr langsam seinen Weg gemacht. Jetzt räumt man ihm vielfach die erste Stelle unter den Lyrikern unserer Zeit ein. Man hat ihn einen Goethianer genannt, und als solchen könnte man ihn zu den Münchner Klassizisten in Beziehung setzen, aber man thut es besser nicht. Greif ist als Lyriker durchaus selbständig, auch kein Epigone und schließt sich unseren großen nach-

klassischen Lyrikern Mörike, Hebbel, Storm würdig an, wenn er auch nicht ihre Höhe erreicht und ungleich ist.

Die Dichter, die in den siebziger Jahren das eigentlich Neue brachten, stammten aus Österreich. In einem Aufsatze Hebbels findet man das merkwürdige Wort, die nächste Regenerierung der deutschen Litteratur sei von Österreich zu erwarten; hier finde sich am meisten ungebrochener Boden, und selbst die hier so häufige Rassenkreuzung werfe ein bedeutendes Gewicht mit in die Wagschale. Dieses Wort hat sich wenigstens zum teil als richtig erwiesen, ja es gilt, wenn man für Österreich den deutschen Osten überhaupt setzt, auch noch für die neueste Litteratur. Von Hamerling abgesehen, der auch erst in den siebziger Jahren seine Geltung erlangte, tritt nach 1870 das neue Österreich mit drei bedeutenden Talenten in die Schranken: mit Anzengruber, Rosegger und Marie von Ebner-Eschenbach, von denen wenigstens die letztgenannte halbslawischen Blutes ist.

Ludwig Anzengruber (geb. 1839 zu Wien, gest. daselbst 1889), dessen „Pfarrer von Kirchfeld“ 1870 auf die Bühne kam, und der in den folgenden zwanzig Jahren bis zu seinem verhältnismäßig frühen Tode noch neunzehn Dramen, zwei Dorfromane und mehrere Bände kleiner Geschichten schrieb, ist ohne Zweifel die bedeutendste Erscheinung von den dreien, wenn man seine dramatische Thätigkeit deshalb auch noch nicht, wie es geschehen ist, mit der Shakespeares zu vergleichen und ihm ebensowenig die Vollendung dessen, was Hebbel und Otto Ludwig mit „Maria Magdalene“ und dem „Erbförster“ begonnen hatten, zuzuschreiben braucht. Kommt Anzengruber diesen beiden weder als künstlerischer Genius noch als Persönlichkeit gleich, so überragt er doch alle, die mit ihm auf demselben Gebiete thätig gewesen sind, selbst Jeremias Gotthelf, den Keller das größte epische Talent seiner Zeit nannte; denn er hat sich nach und nach über die Tendenz, wenigstens die unmittelbare erhoben, die bei dem durchaus praktischen Gotthelf immer den roten Faden und sehr oft viel mehr als das abgab, und als Dramatiker war er ja schon von vornherein zu einer geschlosseneren Form gezwungen als der Schweizer Romanschriftsteller. Wenn man will,

kann man Gotthelf und Anzengruber die beiden größten Naturalisten unserer Litteratur nennen — unsere modernen Naturalisten würden bei einem Vergleich mit ihnen schlecht wegkommen trotz ihrer ausgebildeten Technik und ihrer „Konsequenz". Anzengruber hat auch etwas wie ein Programm des Naturalismus, den er freilich bloß Realismus nannte, gegeben, in der Vorrede zu seinen „Dorfgängen". Zum Unterschied von dem modernen konsequenten würde ich seinen (und auch Gotthelfs) Naturalismus den poetischen nennen; denn hier ist noch das dichterische „Temperament" alles und die Methode nichts, weswegen man denn auch Anzengruber gegenüber mit der „alten" Ästhetik recht wohl auskommt, z. B. die Begriffe Tragödie und Komödie sehr gut auf seine Dramen anwenden kann. Sie sind von ungleichem Wert, aber die besten von ihnen erheben sich weit über das, was man als „Volksstück" bezeichnet und schon vor 1870 in Wien und München pflegte, sie wachsen unbedingt in die „hohe" Litteratur hinein. Auch Anzengrubers erzählende Schriften können auf dem Gebiete der Dorfgeschichte, wenn wir diesen Namen festhalten wollen, eine besondere, überragende Stellung beanspruchen; man findet in ihnen nicht bloß die genaue Wiedergabe dessen, was wir jetzt das „Milieu" nennen, sondern auch, wie z. B. in dem 1885 erschienenen „Sternsteinhof" die psychologische Schärfe und Unerbittlichkeit, die das junge Geschlecht damals von Russen, Norwegern und Franzosen lernen zu müssen glaubte. Endlich hat Anzengruber auch das moderne Sozialgefühl. Wenn einer von Anzengrubers Bewunderern sagt, daß er uns in seinen Werken ein Weltbild hinterlassen habe, wie es tiefer und ergreifender noch von keinem Dichter geschaffen worden sei, so ist das sicherlich übertrieben, aber völlig falsch ist es, Anzengruber als gewöhnlichen volkstümlichen Tendenzdichter aufzufassen; er ist zweifellos einer der größten Menschendarsteller unserer Zeit und um so mehr zu schätzen, als er nicht von oben herab für das Volk, sondern aus dem Volke herausschuf. Die robuste Kraft Jeremias Gotthelfs und dessen starke Hoffnung hatte er nicht, er wußte, daß er in einer Verfallzeit stand; über die moderne Bildungsdichtung ist er trotzdem in der Regel hinaus- oder vielmehr selten in sie hineingekommen.

Schwächer, dabei aber liebenswürdiger als Anzengruber ist Peter Rosegger (geb. 1843 bei Krieglach in Obersteiermark), der bekanntlich aus einem Schneidergesellen ein Dichter und im Jahre 1864 entdeckt wurde, und zuerst 1870, unter der Protektion Robert Hamerlings, Gedichte in steirischer Mundart veröffentlichte. Die große Beliebtheit, die er seitdem errungen hat, beruht auf seinen Geschichten und Skizzen aus der steirischen Heimat, die sich, wie die Anzengrubers, von den älteren Dorfgeschichten durch viel größere Wahrheit, Frische und Unmittelbarkeit unterscheiden. Daß Rosegger aber mehr als ein realistischer Dorfgeschichtenschreiber, daß er ein Poet großer Entwürfe ist, hat er durch seine Romane: „Der Gottsucher", Jakob der Letzte", „Martin der Mann" bewiesen, die künstlerische Ideen von großer Tragweite mit nicht gewöhnlicher Kraft durchführen. Ihre Probleme sind religiöser und sozialer Natur, der Naturdichter ist allmählich Kulturpoet geworden, hat aber seine besten Eigenschaften bewahrt.

Marie von Ebner-Eschenbach (Gräfin Dubsky aus Zdislawitz in Mähren, geb. 1830), das dritte große österreichische Talent, war schon in den sechziger Jahren als Dramatikerin aufgetreten und hatte sogar die Aufmerksamkeit Otto Ludwigs erregt, ehe sie in den siebziger Jahren die Aufmerksamkeit weiterer Kreise als Erzählerin auf sich zog. Gegen das Ende der achtziger Jahre wurde sie dann als die größte zeitgenössische deutsche Dichterin anerkannt. Ihre Bedeutung klar zu machen, ist nicht leicht; am ersten könnte man sie mit Gottfried Keller vergleichen, mit dem sie das wunderbar klare Auge, die reich ausgebildete Erzählungskunst und eine gewisse Schalkhaftigkeit gemeinsam hat. Daß sich der demokratische Schweizer und die österreichische Aristokratin im übrigen gewaltig unterscheiden, brauche ich nicht zu sagen. Auch für diese Österreicherin ist das stark ausgebildete Sozialgefühl charakteristisch.

An diese Reihe schließt sich dann wieder eine ganze Anzahl kleinerer, aber eben so echter Talente; ich nenne nur die Österreicher Ferdinand von Saar (aus Wien, geb. 1833) und Stephan Milow (von Millenkowicz, aus Orsowa, geb. 1836), beide schon

in den sechziger Jahren hervorgetreten, ferner Karl Emil Franzos (aus Galizien, geb. 1848), der sich um die Mitte der siebziger Jahre in seinen galizischen Geschichten eine Spezialität schuf, dann den Baiern Karl Stieler (aus München, 1842—1885) endlich die Norddeutschen Heinrich Seidel (aus Perlin bei Wittenburg in Mecklenburg; geb. 1842), Richard Leander (Volkmann, aus Leipzig 1830—1892), und Viktor Blüthgen (aus Zörbig, Prov. Sachsen, geb. 1844), die alle drei bald nach dem Kriege hervortraten und nicht ohne Erfolg blieben, aber freilich nicht geschaffen waren, eine hervorragende Stellung in der Litteratur einzunehmen. Diese hervorragende Stellung erhielten aber auch die großen Talente der Zeit nicht, sie fiel ganz anderen Leuten zu, die in folgendem zu charakterisieren eine nicht besonders angenehme, ja nicht einmal eine ganz reinliche Aufgabe sein wird.

8. Der Feuilletonismus und die archaeologische Dichtung.

Ein Gemälde der sogenannten Gründerzeit an dieser Stelle zu geben, wird man mir erlassen. Die meisten von uns haben sie noch mit erlebt und werden die scharfen Worte, mit denen sie zum Beispiel Adolf Stern charakterisirt: Wüster Genußtaumel, sittliche Verlotterung, Lüsternheit und Gemütsroheit, materieller Dünkel, niedrige Geldanbetung gewiß unterschreiben. Ich war in jenen Tagen ein Knabe von zehn Jahren und lebte in einer kleinen holsteinischen Stadt, aber auch mir ist, so jung ich selber und so weltfern mein Geburtsort war, allerlei im Gedächtnis geblieben, was zeigt, daß die Zeitkrankheit auch in den entlegensten Winkeln des Reiches wirkte. Dennoch wäre es falsch, eine plötzliche Erkrankung des ganzen Volkes anzunehmen, wenn auch weite Kreise von einer Art Rausch ergriffen waren. Die Decadence war schon vor dem Kriege da; jetzt trat sie in abschreckender Weise zu Tage, aber doch namentlich in einer Gesellschafts-

schicht, in der, die ich als die moderne Gesellschaft bezeichnet habe, und die wesentlich in den Großstädten zu finden war, dort aber auch im Vordergrunde stand und im Ganzen mit dem Schlagwort „Bildungspöbel" abzuthun ist. Die Schichten, die die eigentlichen Träger unserer nationalen Kultur und Sitte waren, wurden von der Krankheit nicht in dem Maße befallen, daß eine allgemeine Zersetzung eingetreten wäre, wenn auch die Epidemie alle Stände und nicht bloß das internationale Gesindel ergriff. So war es denn noch möglich, die Krankheit zu unterdrücken, doch gelang es nicht, das Gift aus dem Volkskörper zu entfernen, es fraß weiter und schwächte den Organismus immer mehr; die Decadence dauerte trotz jenes Ausbruchs fort und erreichte erst eine Reihe von Jahren später, im Anfang der achtziger Jahre ihre Höhe. Um die Mitte der siebziger glaubte man im allgemeinen noch an die bisher das deutsche Volk beherrschenden nationalen und liberalen Ideen; erst als man diesen Glauben verlor und zunächst keinen neuen Halt fand, als man anfing, an allem Göttlichen und Menschlichen zu verzweifeln und die ganze gegenwärtige Gesellschaft verfault, die Zukunft immer gefahrdrohender erschien, und der Zweifel nun auch die Besten des Volkes ergriff, da trat das ein, was ich die Hochdecadence nenne. Aber freilich, sie wäre nicht sobald eingetreten, wenn ihr die Gründerperiode mit ihren Orgien des niederträchtigsten Kapitalismus nicht so gewaltig vorgearbeitet hätte; auf den nackten, frechen Materialismus der Gründerzeit mußte notwendig eine Periode des Pessimismus folgen, wenn dieser Pessimismus auch noch aus weit tiefer liegenden Ursachen seine Nahrung zog, als aus dem großen Taumel nach dem siegreichen Kriege.

Die Litteratur der Gründerzeit kann man am besten mit dem Namen Feuilletonismus bezeichnen. Das ist eine sehr milde Bezeichnung, aber da in der That alles, was die Richtung hervorbrachte, entweder Feuilleton war oder, ob nun Drama oder Roman, aus dem Feuilleton hervorwuchs, so ist sie richtig, zumal da sie zugleich anzeigt, daß die ganze Richtung mit der Poesie gar nichts zu thun hatte. Man könnte sie in der Geschichte der deutschen Dichtung vollständig übergehen und es der Kultur-

geschichte überlassen, sie zu richten, wenn sie nicht den frechen Anspruch erhoben hätte, wirklich die Dichtung der Gegenwart zu sein und alle Poesie zurückgedrängt, ja sie kritisch witzelnd, wie sie auftrat, verhöhnt und verspottet hätte. Der Feuilletonismus ist im Grunde nicht Decadence, wenigstens nicht im Sinne der Weigandschen Erklärung, sondern einfach Korruption. Er leitet sich aus dem Paris des zweiten Kaiserreichs her und behielt die französischen Litteratur- und Preßzustände immer als Ideal vor Augen; sein Sitz wurden unsere Großstädte, vor allem Berlin, von wo aus man dann durch raffinirte Ausbeutung der Macht der Presse auch die „Provinz“ — der Begriff kam auch aus Frankreich — eroberte, seine Hauptvertreter waren Juden und Judengenossen. Sowohl die Erhebung Berlins zur litterarischen Hauptstadt als auch die herrschende Stellung, die das Judentum in der Presse erlangte und in der Litteratur mit allen Mitteln zu erlangen strebte, stammen aus dieser Zeit und sind in ihren bösen Folgen nie wieder überwunden worden. Nur einige wenige Juden der ältern Generation haben sich bei dem „Geschäft“ nicht beteiligt und sich die Achtung des deutschen Volkes bewahrt. Im übrigen merkte das Volk die Korruption der Litteratur gar nicht, sondern ließ sich die schmachvolle Herrschaft der französisirten Journalisten — weiter waren sie allesamt nichts — gemütlich gefallen, ließ sich, da die Herren immer wieder den Anspruch erhoben, die zeitgemäßen Vertreter der Litteratur zu sein, und es nicht an der nötigen Frechheit fehlen ließen, da sie ferner mit dem Kapital in der engsten Verbindung standen und endlich über einzelne scheinbar glänzende Eigenschaften verfügten, wie über den Witz, der den Deutschen immer imponirt hat, einfach verblüffen und verdummen. Große Teile des Volkes waren ja auch von der Zeitkrankheit ergriffen und genossen mit Behagen die feuilletonistische Litteratur, andere waren dem Leben der Gegenwart so völlig entfremdet, daß sie gar nichts merkten. Zu tadeln sind nur die deutschen Dichter und Schriftsteller, die, obwohl sie die Verwerflichkeit und Niedrigkeit der ganzen Richtung erkennen mußten, doch Hand in Hand mit ihr gingen und sogar von unreinen Händen gepflückte Kränze annahmen.

Als Typus der neuen Preß- und Litteraturbeherrscher muß Paul Lindau (aus Magdeburg, geb. 1839) gelten, der „Mann der Gegenwart," wie ihn die „Gartenlaube," das verbreitetste deutsche Volksblatt der Zeit, feiernd nannte. Seine unheilvolle Thätigkeit ist im letzten Jahrzehnt so oft geschildert worden, daß ich mich auf das Notwendigste beschränken kann. Nachdem er im Anfang der sechziger Jahre in Paris seine Lehrjahre durchgemacht und den französischen Feuilletonisten und Dramatikern die Mache abgesehen hatte, kam er 1864 nach Deutschland zurück und war zunächst bei verschiedenen Provinzialblättern thätig, bis er im Jahre 1870 in Leipzig das „Neue Blatt" gründete, in dessen Briefkasten er zuerst die Fülle seines Witzes ausschüttete. Gleichzeitig erschienen die „Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters" und die „Litterarischen Rücksichtslosigkeiten," die vielleicht das Niederträchtigste sind, was die deutsche Kritik hervorgebracht hat. Fast alle Größen der Zeit werden in dem Buch auf das bösartigste angegriffen, und zwar im Grunde völlig zwecklos, vom Zaun gebrochen, ohne jede höhere Anschauung; man wird unwillkürlich an den Lakaien erinnert, der seinen Herrn kritisirt. Aber Lindau erreichte mit seinen Kritiken seinen Zweck, der gefürchtete Mann zu werden, und gründete 1872 die „Gegenwart"; gleichzeitig begann er seine dramatische Thätigkeit, die in dem erfolgreichen Lustspiel „Der Erfolg" gipfelte. Auch Lindaus Dramen sind oft genug charakterisirt worden, sodaß ich mich nicht in besondere Unkosten zu stürzen brauche. Die Lustspiele glänzen durch das jüdische oder Berliner Surrogat für den französischen Esprit, die Schauspiele zeichnen sich meist durch widerliche Sentimentalität aus; alle gehen auf das große Vorbild der Franzosen zurück, sind aber vorsichtigerweise mit starken Dosen deutscher Spießbürgerlichkeit versetzt, damit sie ja nicht anstoßen. Im Ganzen erhält man das berühmte Bild von der Katze, die um den heißen Brei schleicht. Im Laufe seiner Entwickelung wurde Lindau übrigens keker und freier, er profitirte auf seine Weise vom Naturalismus, unterließ es aber nicht, diesen mit „sittlicher" Tendenz zu versehen („Die beiden Leonoren" 1888). Zuletzt verfiel er dem schändlichsten Sensationsdrama.

Auch dem Roman widmete er seine erfolgreiche Thätigkeit und wurde für einige Jahre, als sich die neue Richtung noch nicht durchgerungen hatte, einer der Hauptvertreter des Berliner Romans. Diesem Zweig seiner Produktion hat man mit dem Schlagworte „höhere Kolportageromane" alle Ehre angethan. Immer blieb Lindau der „Mann der Gegenwart", zeigte eine feine Nase für das Zeitgemäße, doch wurde er seit Anfang der achtziger Jahre scharf angegriffen und mußte Anfang der neunziger Jahre einiger „Unannehmlichkeiten" halber Berlin verlassen. Seitdem war er für die ernsthaften Leute in Deutschland tot; er starb aber nicht sondern ging zunächst nach Dresden und soll jetzt Hoftheaterintendant irgendwo im Meiningischen sein.

Ganz ähnlich wie Lindau machte nach ihm Oskar Blumenthal (aus Berlin, geb. 1852) seinen Weg. Seine „litterarischen Rücksichtslosigkeiten" heißen „Allerlei Ungezogenheiten" (1874), seine kritische Thätigkeit an dem „Berliner Tageblatt," das man bei der Charakteristik des Feuilletonismus ja nicht vergessen darf, verschaffte ihm den Beinamen des „Blutigen". Blumenthal hat ein hübsches epigrammatisches Talent, und das konnte er natürlich nicht besser verwenden, als daß er Dramen schrieb. Auch er hatte große Erfolge und war imstande, Lindau im Anfang der achtziger Jahre in den Hintergrund zu drängen. Seine Dramen, im ganzen Nachahmungen der späteren Werke Sardous, sind, wie schon ihre Titel („Ein Tropfen Gift", „Der Probepfeil", „Die große Glocke") anzeigen, raffinirter und daher noch unerträglicher als die Lindaus. In unsern Tagen ist Blumenthal — seit 1888 Direktor des Berliner Lessingtheaters — ein ganz gewöhnlicher Possenfabrikant geworden.

War Lindau, wie es kein gebildeter Mensch bezweifeln durfte, der deutsche „Dumas Sohn", Blumenthal unser Sardou, so blieb für Hugo Lubliner (aus Breslau, geb. 1846), der sich zuerst Hugo Bürger nannte, der Vergleich mit Pailleron. Er hat litterarisch weniger auf dem Gewissen als seine beiden Kollegen, ist aber auch ein gutes Theil breiter und langweiliger.

Kleine Lindaus und Blumenthals, die sich aber meist auf das Feuilleton und die Kritik beschränkten und nur hin und

wieder einen Vorstoß auf die Bühne wagten, gab es in den siebziger und achtziger Jahre eine ganze Menge, sie sind auch heute noch nicht ganz ausgestorben. Auch Ludwig Fulda muß man in einer gewissen Beziehung zum Feuilletonismus zählen; er hat freilich mehr Geschmack und Bildung als seine Vorgänger, auch ein hübsches formalpoetisches Talent, aber im Kern ist er ihres Geschlechts, wie seine Epigramme, seine geistreichen Lustspiele mit ihrem Mangel an Naivetät, seine Schauspiele, die dafür um so reichlicher Sentimentalität haben, selbst sein berühmter „Talisman" beweisen. Aber er gehört doch schon der Übergangsperiode an.

Neben Lindau muß man sich in der Gründerzeit dann Jacques Offenbach stehend denken. Doch waren wir im neuen Reich nicht mehr auf die Opperetteneinfuhr aus Frankreich angewiesen, so gut uns auch die „schöne Helena" immer noch schmeckte, seit 1874 hatten wir die berühmte „Fledermaus", die auch recht amüsant ist und des erfreulichen Nachwuchses nicht entbehrte. Mit dem Millöckerschen „Bettelstudenten" begann dann eine etwas anständigere Operettenära.

Schon Litzmann hat hervorgehoben, daß die Surrogate von Lindau und Genossen der französischen Originalsittenkomödie den Weg bereitet hätten — soweit das noch nötig war, möchte ich hinzufügen; denn Heinrich Laube hatte schon als Burgtheaterdirektor das Menschenmögliche gethan und that es auch als Direktor des Wiener Stadttheaters. Es wird die höchste Zeit, die Legende von den unsterblichen Verdiensten Laubes um die deutsche Bühne, die in der Hauptsache eine Folge eigner und fremder Reklame ist, aus der Welt zu schaffen. Wer den Geschäftsmann und Bühnenhandwerker Laube richtig kennen lernen will, der lese einmal, was Feodor Wehl in seinen Tagebuchaufzeichnungen „Zeit und Menschen" (Altona, 1889) von ihm berichtet. „Hab ich Pech mit dem Berlin," jammerte er in den vierziger Jahren in seinen Briefen an Wehl, „man thut dort nichts für meine Stücke. »Anna von Österreich« hat ja das nötige Berliner Glück gemacht, was ich der Birch von Herzen gönne, obwohl sie eigentlich Glück genug hat." So sah der „Dichter" aus, der den „König Lear" und „Heinrich IV." für

die deutsche Bühne zu bearbeiten wagte und Grillparzer und Otto Ludwig angeblich freie Bahn schuf. Als Wehl Laubes Vorliebe für die Franzosen zu tadeln wagte, mußte er sich von dessen Busenfreund Robert Heller folgendermaßen anfahren lassen: „Was werfen Sie unserm Freund Laube immer das Pariser Schauspiel vor? Haben wir denn ein eignes? Man hat in Deutschland einmal versucht, eines zu schaffen, aber es ist gleich wieder in die Brüche gegangen. Was wir jetzt davon besitzen, ist stümperhaftes Zeug und nicht wert, der französischen Komödie die Schuhriemen zu lösen. Geben Sie der Wahrheit die Ehre und schämen Sie sich nicht, Laubes Unverdrossenheit, den deutschen Zuschauer mit Pariser Schöpfungen zu ergötzen, das gebührende Lob zu zollen.“ Das war die allgemeine Meinung, und es ist ja richtig, daß das deutsche Lustspiel, das die fünfziger Jahre im Entstehen gesehen hatten, in die Brüche gegangen war, aber doch wohl totgeschlagen von dem raffinierten französischen, das die Theaterdirektoren einzuführen nicht müde wurden. Gegen eine vernünftige Einfuhr hätte sich ja nichts einwenden lassen, das deutsche Publikum hatte sogar Anspruch darauf, die besten Werke der hochentwickelten Bühnenkunst eines Nachbarvolkes kennen zu lernen, aber anstatt sich wirklich an die besten Werke, wie die des ernsten Augiers und die frühern Sardous zu halten, griff man mit Vorliebe zu den raffiniertesten und geradezu unsittlichen und gab endlich den größten Schund, wenn er nur recht obscön war. So gerieten wir, die Sieger, bald nach dem Kriege wieder unter die Herrschaft des französischen Geistes, und des unsaubersten dazu. Einige Gegenwirkungen waren zwar da, das aus der Berliner Posse der sechziger Jahre erwachsene gesunde, aber unpoetische Volksstück L'Arronges, auch die leichtere Waare Ernst Wicherts und Gustav von Mosers, die mit dem alten deutschen Lustspiel von Benedix lose zusammenhing und im ganzen anständig blieb, aber sie wollten wenig bedeuten. Die Franzosen und ihre deutschen Nachfolger behaupteten das Feld, dank vor allem der korrumpierten Presse der Großstädte, der die Provinzialpresse im ganzen nachstammelte.

Für deutsche Dichtung ließ also, das ergiebt diese Darstellung,

die Gegenwart wenig Platz, und die deutschen Dichter sahen das auch gehorsam ein und flüchteten in die Vergangenheit. In der That, der archäologische Zug, der der Dichtung der siebziger Jahre anhaftet, mag sich zum Teil auf ein Zurückweichen vor dem einflußreichen Feuilletonismus, der die Litteratur zu sein beanspruchte, zurückführen lassen. Doch hatte er auch noch andere Gründe. Der beste unter ihnen war die im geeinten Deutschland wieder lebhafter erwachte Teilnahme an der Vergangenheit des eignen Volkes, der Wunsch, sie den neuen Deutschen lebendig vor Augen zu stellen, und darauf sind z. B. wohl Freytags „Ahnen" zurückzuführen. Leider ward die Vergangenheit kaum in einem der Verfasser archäologischer Romane wirklich lebendig, es fehlte die notwendige leidenschaftliche Teilnahme an Volk und Stamm, die leidenschaftliche Liebe zur Heimaterde, zur engern Heimat, die die Schöpfer großer historischer Romane wie Walter Scott und Willibald Alexis auszeichnete. Fast alle archäologischen Dichter schrieben als Männer der Wissenschaft, als Archäologen und Philologen, nicht als Poeten, und das Ergebnis war denn trotz manchmal hübscher Darstellungsgaben, daß das aus Studien gewonnene Geschichtliche und das dichterischer Phantasie Entstammende nicht zusammengingen, entweder die Geschichte vorwog und die Poesie erdrückte, oder das Dichterische, ganz schablonenhaft, die Geschichte herabwürdigte. Und da nun doch einmal die Wissenschaft das zum Schaffen anregende war, so blieb man natürlich nicht bei der Vergangenheit des eignen Volkes stehen, sondern ging, stolz auf die Errungenschaften der modernen Forschung, soweit als möglich zurück, zu den alten Ägyptern und was weiß ich. Das Publikum ließ es sich gefallen, nicht weil es, wie man wohl gemeint hat, aus Unzufriedenheit mit der Gegenwart in die Vergangenheit geflüchtet war, sondern ganz einfach aus Bildungsdünkel. Man hat nicht mit Unrecht von dem Alexandrinertum dieser Zeit geredet, nicht mehr der Philosoph oder der Naturwissenschafter, der Philolog beherrschte seit 1870 das geistige Leben in Deutschland, und die deutsche Bildung nahm seine wohlbekannten Schwächen an. Das schöne Wort vom Volk der Dichter und Denker wurde trotzdem immer

weiter zitiert, obwohl die Dichter und Denker selten genug bei uns geworden waren. Genug, der archäologische Roman kam einem Zeitbedürfnis entgegen und wurde für die nicht oder wenig von Decadence ergriffnen Kreise das, was der Feuilletonismus für die andern war; es waren die anständigen Leute, die ihn aufrecht hielten, für die unanständigen war er viel zu langweilig. Im ganzen war die neue Romandichtung auf den Backfisch zugeschnitten, obwohl sie doch gelegentlich ein bischen wohlversteckte Sinnlichkeit enthielt.

Es hat wenig Zweck, diese jetzt halbverschollne Romanlitteratur ebenso wie die mit ihr eng zusammenhängende episch-lyrische Dichtung und die Butzenscheibenlyrik eingehend zu charakterisieren. Scheffel war das große Modevorbild geworden, und die meisten Dichter der Gegenwart traten als seine Nachahmer auf. Sein „Ekkehard“ war das Muster des archäologischen Romans, das freilich keiner erreichte, sein „Trompeter“ das der episch-lyrischen Dichtung mit eingeschobenen Liedern, des „Sangs“ oder der „Märe,“ seine Lyrik das der Butzenscheiben- und der feucht-fröhlichen Kneippoesie. Die erfolgreichsten Romanschreiber waren bekanntlich Georg Ebers (aus Berlin, geb. 1837), George Taylor (Adolf Hausrath aus Karlsruhe, geb. 1827), Felix Dahn (aus Hamburg, geb. 1834) und später Ernst Eckstein (aus Gießen, geb. 1845), der erfolgreichste Epiker Julius Wolff (aus Quedlinburg, geb. 1834), der erfolgreichste Lyriker Rudolf Baumbach (aus Kranichfeld i. Th., geb. 1841). Ebers hat einmal, im Homo sum, ein ernst zu nehmendes Werk geschrieben, Dahns „Kampf um Rom“ hat wenigstens eine große Anlage, wenn er auch im einzelnen vielfach theatralisch wirkt, Taylor fesselt hin und wieder durch psychologische Feinheit, während es Eckstein, außerdem der Schöpfer der Gymnasialhumoreske, in seinen Romanen aus der römischen Kaiserzeit nur auf äußerliche Wirkung abgesehen hat. Julius Wolff ist der gemachteste und gezierteste aller dieser Dichter, Baumbach dagegen ein echtes kleines Talent, das aber stark überschätzt wurde. Diese Urteile stehen jetzt so ziemlich allgemein fest. Vergessen will ich nicht zu bemerken, daß die meisten dieser Dichter nicht weniger Anbeter des Erfolgs waren als die

Lindau und Genossen, wenn sie auch die Erfolgmache durch die Presse vielleicht nicht so gut verstanden; aber sie schlachteten ihren Ruhm ganz gehörig aus, stellten sich regelmäßig zur Weihnachtszeit mit ihrem neuen Bande ein, und Publicus, d. h. hier der gebildete, anständige Reichsdeutsche kaufte. Das ging so ungefähr ein Jahrzehnt, schon hatten die Litterarhistoriker die neuen großen Dichter eingetragen, da — trat der Krach ein. Vernünftige Leute hatten freilich schon lange erkannt, daß diese Modepoesie nichts weniger als echte Poesie sei. Da lebte da oben in Königsberg ein alter Gymnasiallehrer, Karl Witt[1] mit Namen, dem Berliner Freunde Anno 1876 mit dem damals noch leidlich neuen „Wilden Jäger“ Wolffs eine rechte Weihnachtsfreude zu machen gedachten. Na, die Freude, als sie darauf die Kritik des alten hartgesottenen Goetheverehrers empfingen: „Es muß ehrlich heraus: das Ding ist klapperdürr! Von Anfang bis zu Ende bin ich nicht imstande gewesen, den leisesten Zug von Poesie zu spüren. Sprachgewandt muß der Mann in hohem Grade sein, aber er geht mit dieser wie mit noch mancher andern schönen Gabe aufs lächerlichste um. Seine Naturschilderungen — er muß sich viel mit Pflanzenkunde abgegeben haben — langweilige Naturgeschichte, und gleich der erste Abschnitt, die Kriegsgeschichte von Winter und Frühling, wie unendlich breit getreten! Die wenigen Zeilen im Faust, wo das gleiche unternommen ist — alle Schätze Eldorados überwiegen nicht so sehr den Pfennig in der Tasche des Bettlers. Und die Nachahmungen der alten Volkslieder! Lesen Sie einmal in des Knaben Wunderhorn, da ist ein Quell erfrischenden Wassers, wie er aus Felsenadern sprudelt, und hier ein Gebräusel, von Heu abgezogen. Dazu die Romantik der Geschichte u. s. w.“ Zunächst kamen solche Stimmen natürlich nicht gegen die Mode auf, später aber setzte die jüngstdeutsche Kritik gerade gegen Ebers, Wolff und Genossen mächtig ein, und daß die neue Richtung siegte, verdankte sie vor allem dem Umstande, daß sie solche Gegner vor sich hatte. Im übrigen

[1] Vgl. Karl Witt, ein Lehrer und Freund der Jugend. Geschildert von S. Hensel. Berlin 1894.

ist wohl niemals eine Poesie in Deutschland bei den Dichtern niedernsten Ranges so beliebt gewesen wie diese, so einen „Sang" oder eine „Märe" mit irgend einem Landstreicher als Helden konnte auch der gottverlassenste Kerl unter ihnen zusammenstoppeln, und seine vorrätige Lyrik wurde er bei dieser Gelegenheit auch gleich los. Ich beneide den neuen Goedecke nicht, der die Werke dieser Art einst aus ganz Deutschland wird zusammensuchen müssen. Und er soll sich alles genau ansehen, einiges wertvollere ist doch dabei, indem manchmal die Heimatliebe des Verfassers aus dem Sang etwas werden ließ, wenn auch meist nur von örtlicher Bedeutung. Da Friedrich Wilhelm Webers (aus Alhausen in Westf., 1813—1894) „Dreizehnlinden" in der „katholischen" Litteratur als klassisches Werk gilt, so nenne ich beispielsweise die beiden epischen Dichtungen Friedrich Geßlers (aus Lahr, 1844—1891), des früh verstorbenen badischen Dichters (der nebenbei bemerkt wegen seiner „Sonette eines Feldsoldaten" auch in der Lyrik von 1870 einen Platz verdient): „Dieter und Walheide" und „Hohengeroldseck." Auch hat der „Sang," der, ästhetisch betrachtet, zwischen dem alten objektiven und dem modernen subjektiven Epos ja nicht ganz unglücklich die Mitte hält, sogar den neuen Sturm und Drang überdauert und, realistischer geworden, in Josef Lauff (geb. 1855 zu Köln), der freilich nicht frei von berechneter (?) Manier ist, und Richard Nordhausen (geb. 1868 zu Berlin) neuerdings begabte Vertreter gefunden.

Das Bild der deutschen Litteratur der siebziger Jahre vervollständigt dann der Familienroman, von Frauenzimmern geschrieben und von Frauenzimmern leidenschaftlich gelesen. Da ist Gartenlaubenreihe: Marlitt-Werner-Heimburg, da sind die mehr aristokratischen Schriftstellerinnen von „Über Land und Meer," später die Größen von Schorers Familienblatt"; daß gegen die meist industriellen Kräfte wirkliche Talente wie Louise v. François u. a. schwer aufkamen, versteht sich von selbst. Als die „Höhe" dieser ganzen Entwicklung hat Nataly von Eschstruth zu gelten, bei der der Backfisch, drastisch gesprochen, zuletzt in Hosen auftritt, aber dabei immer sehr anständig bleibt und deshalb auch seinen Leutnant bekommt. Von Dichtern war zuletzt in der

Litteratur der siebziger Jahre einfach nichts mehr zu bemerken, selbst die noch rüstig fortproduzirenden Münchner waren ganz zurückgetreten, mit Ausnahme von Paul Heyse, dessen Novellen zu lesen zum guten Ton gehörte. Erst nach 1880 kamen allmählich die großen alten und neuen Talente, Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Marie v. Ebner-Eschenbach zu allgemeinerer Geltung.

9. Richard Wagner und die Hochdecadence.

Ich habe bisher absichtlich nichts oder doch nur wenig von Richard Wagner (geb. am 22. Mai 1813 zu Leipzig, gest. zu Venedig am 1 . Febr. 1883) gesagt. Daß er die Erscheinung ist, die das gesamte deutsche Kulturleben vom Ende der sechziger bis zum Anfang der achtziger Jahre am mächtigsten beeinflußt hat, wird niemand bestreiten, mag er sich im übrigen zu ihm stellen wie er will. Litzmann hebt hervor, daß er allein durch sein Dasein daran erinnert habe, daß das deutsche Volk noch eine andre als eine politische und militärische Rolle zu spielen habe, und nimmt eine befruchtende Anregung unsers gesamten künstlerischen Lebens durch Wagner an, den Mann, der „für die Vatergötter deutschen Volkes lebenslang gezeugt." Ich will ihm nicht widersprechen, aber daneben erscheint mir die Auffassung Wagners als des Hauptvertreters der deutschen und vielleicht der allgemeinen Decadence nicht so leicht abzuweisen. Für einen musikalischen Laien ist es schwer, sich über eine Erscheinung wie Wagner ein klares Urteil zu bilden: daß er aber seine Stoffe, mit Ausnahme etwa der „Meistersinger", durchaus im Sinne der Decadence verwertet, wird jeder zugeben, der ein litterarisches Urteil hat. Es klingt ja ganz hübsch, wenn z. B. Max Koch sagt: „Die von Goethe gepriesene befreiende Macht der Selbstüberwindung ist im Parsifal als welterlösendes Mitleiden, wie in den Nibelungen der Sieg über die Mächte der Nacht und des

Neides in frei und stolz das Leben abwerfendem Schicksalstrotze des germanischen Gottes und Helden als höchstes nationales Kunstwerk zur dramatischen That geworden"; ich habe aber immer den Eindruck, als habe Wagner den germanischen Göttern und Helden das Mark aus den Knochen gesogen, und von den modernen Erlösern habe ich nie viel gehalten. Damit stimmt es so ziemlich zusammen, wenn Wilhelm Weigand schreibt: „Das selige Vegetiren der Romantiker, ist bei Richard Wagner zum Aufgehen in der Musik geworden. Wagner glaubt alles Ernstes, daß seine Musik erlöse. Wagner hat sein ganzes Leben lang die Einheit von Geist und Sinnlichkeit gesucht, um zuletzt, wie alle Romantiker, als Frömmler zu enden." Der Ausdruck Frömmler ist vielleicht zu stark. Aber, wie gesagt, ich fühle mich nicht kompetent, die Entscheidung über Wagner ist jedenfalls nur auf dem Boden der Musik zu fällen, aber schon die oft bezeugte, in Rausch versetzende und nervenaufrührende Wirkung seiner Musik spricht für den Verfallcharakter seiner Kunst. Auch sind die fanatischen Anhänger Wagners jederzeit Verfallzeitler gewesen.

Aber Wagner ist, so groß sein Wirkungskreis auch war und noch ist — man hat sich eben inzwischen mehr an das „Gift" gewöhnt —, keineswegs der einzige Vertreter der deutschen Hochdecadence gewesen, die um das Jahr 1880, oder sagen wir geradezu, in das, wie wir sehen werden, sehr merkwürdige Jahr 1882, das Erscheinungsjahr des „Parsifal" fällt; tritt doch um diese Zeit sein anfänglicher Freund und späterer Gegner Friedrich Nietzsche hervor, eine Decadencenatur wie wenige, der Philosoph und Prophet der Decadence. Doch kommt er in dem Zeitraum, von dem ich hier rede, noch nicht zur Wirkung. Hier zu nennen ist nun Adolf Wilbrandt (aus Rostock, geb. 1837) mit seinen Dramen aus der römischen Kaiserzeit, die noch in die Gründerjahre fallen, und mit seinem im ganzen ungesunden Verbrecherdrama „Die Tochter des Herrn Fabricius" (1883), das in Bohrmanns-Riegens „Verlorener Ehre" (1876) einen Vorläufer hat, aber selbst wieder Schule machte. Hier ist auch der richtige Ort, auf das Schaffen Wilhelm Jensens (aus Heiligenhafen in Holstein, geb. 1837) zu kommen, das um 1880 mit den Ro-

manen „Nirwana“ und „Versunkene Welten“ gipfelte und unzweifelhaft reiche Decadencezeichen enthielt. Jensen hatte freilich die Kraft sich in manchen seiner Erzeugnisse wieder über die Decadence zu erheben, wie denn auch, um es gleich zu bemerken, Wilbrandts spätere Werke unbedingt eine Gesundung bedeuten. Zweifelhaft kann man einer Erscheinung wie Arthur Fitger (aus Delmenhorst in Oldenburg, geb. 1840) gegenüber sein, doch glaube ich immerhin manches bedenkliche in ihm zu erkennen, obwohl sein für die moderne Weltanschauung aufgewandtes Pathos echt erscheint. Jedenfalls enthält seine Lyrik mancherlei pessimistisches und zeigt denselben Zug zum Volke, namentlich zum fahrenden, den wir z. B. auch bei Hans Hopfen finden. Der glücklichere Nachfolger Fitgers auf dramatischem Gebiet, Wildenbruch, der 1881/1882 berühmt wurde, verrät die Decadence in seinen „Karolingern,“ auch noch im „Harold“ und im „Marlowe“; im ganzen rettete ihn aber sein Preußentum oder seine ziemlich enge Weltanschauung: man stellt ihn daher besser an die Spitze der Übergangszeit. Von den zahlreichen pessimistischen Lyrikern, die in diese Zeit fallen, nenne ich nur Hieronymus Lorm (Gedichte 1880) und den Plateniden Albert Möser, die beide aber schon viel früher hervorgetreten sind. Ganz dieser Zeit an gehört Prinz Emil von Schönaich-Carolath (aus Breslau, geb. 1852), und er bezeichnet die Höhe der ganzen Entwicklung, die mit Hopfen und Grisebach beginnt. Ohne Zweifel ein reiches Talent, ist er der Hauptvertreter jener keineswegs erlogenen, aber zugleich blasirten und schwülen Poesie, die dann entsteht, wenn der Dichter allen Zusammenhang mit seinem Volke verliert und weiter keine Aufgabe kennt, als sein Ich möglichst interessant zu spiegeln; die Wahrheit der dargestellten Empfindungen ist nicht ausgeschlossen, aber man posirt. Ist es überhaupt schon der Fluch der Dichtung des verflossenen Menschenalters, daß sich der Dichter schaffend immer als Dichter oder Sänger, nie nach Goethes und aller echten Dichter Weise einfach als Mensch fühlte („dieser ist ein Mensch gewesen“), so putzen Dichter dieser Art den Dichter nun noch sensationell heraus, und ihre Dichtung erhält ein Parfüm, weshalb sie auch eine gesunde Natur kaum erträgt. Es ist mög-

lich, daß sich das Unwesen von Byron herleitet, wie es denn oft, wenn auch nicht ausschließlich, bei aristokratischen Dichtern auftritt; in Deutschland war es ziemlich verbreitet und ist es jetzt noch. Ich finde es vielfach auch bei Frauen, so bei der sonst mit Recht gerühmten Alberta von Puttkamer. Das Posiren kann übrigens auch als Naturburschentum auftreten, ja das blasirte Wesen mußte naturgemäß in ein Naturburschentum umschlagen, wie es Detlev von Liliencron zeigt, der dem Alter nach zu diesen Poeten gehört, freilich mit dieser Bemerkung nicht abgethan ist. Decadencelyriker sind endlich im ganzen auch die Gebrüder Hart, die als Kritiker ja die neue Zeit einleiten, und manche andre Jüngstdeutsche.

Noch aber habe ich mir das vortrefflichste Exemplar eines Decadencemenschen und -dichters, die Krone der Decadence sozusagen, aufgespart, nämlich Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrage in Pommern), der von seinen ersten Veröffentlichungen, den „Nachtgedanken" und den „Scherben, gesammelt von einem müden Mann" an eigentlich weiter nichts gethan hat, als die einzelnen Stadien der — Verwesung, hätte ich bald gesagt, zu verkörpern. Nein, so schlimm ist es doch nicht, aber Voß hat bis auf diesen Tag kein Werk geschrieben, das auch nur eine gesunde Faser hätte, und was das schrecklichste ist, die Züge wahren Leidens, die bei ihm unverkennbar sind, vermischen sich mit dem äußersten Raffinement und wieder mit der allergewöhnlichsten Effekthascherei, sodaß man sich bei aller Anerkennung einer gewissen Begabung des Dichters zugleich gequält, angeekelt und erbittert fühlt. Ich wüßte keine einzige Erscheinung der ganzen Weltlitteratur zu nennen, die so unangenehm wirkte wie Richard Voß.

Damit kann ich die Schilderung der älteren Decadencelitteratur abschließen. Es versteht sich von selbst, daß nicht alle um das Jahr 1880 herum thätigen Talente von der Decadence ergriffen waren, wie ich überhaupt den Begriff Decadence keineswegs als den einzigen, der auf die neuere Litteratur anzuwenden wäre, angesehen wissen will. Seine Anwendung zeigt, wie die aller dieser allgemeinen Begriffe, eben auch nur eine Seite der Dinge. Daß Dichter wie Keller und Storm, oder um einige weniger

berühmte zu nennen, F. Th. Vischer (aus Ludwigsburg, 1807 bis 1887), der 1879 den humoristischen Roman „Auch Einer“ herausgab, wie W. H. Riehl, der 1881 neue Novellen veröffentlichte, wie Adolf Stern, der um diese Zeit die beiden Romane „Die letzten Humanisten“ und „Ohne Ideale“ schrieb, wie Wilhelm Hertz, dessen „Bruder Rausch“ 1882 erschien, dem Kern ihres Wesens nach gesund waren und blieben, bedarf keiner Versicherung. Aber sie merkten auch, daß eine neue Zeit gekommen, das alte Deutschland zu Grunde gegangen und das neue noch nicht geboren sei; daher, wenn auch kein Verzweifeln an der Zukunft des Volkes, doch ein Hauch der Resignation über den meisten ihrer Werke. Nur in Wilhelm Jordans beiden sehr merkwürdigen Romanen „Die Sebalds“ und „Zwei Wiegen“ merkt man nichts davon; sie fallen aber etwas später, schon in die Übergangszeit. Zu Beginn der achtziger Jahre kamen dann zu den Decadencefreien alten auch noch einige neue gesunde Talente oder traten mehr in den Vordergrund, so Hans Herrig (aus Braunschweig, 1845—1893), der Dramatiker, der damals sein Lutherfestspiel schrieb und von einer deutschen Volksbühne träumte, so Hans Hoffmann (aus Stettin, geb. 1848), der Erzähler, so Ferdinand Avenarius (aus Berlin, geb. 1856), der wenige Jahre später den „Kunstwart“ gründete — sie alle konnten die Decadence zunächst nur in sich selbst überwinden. Wäre damals aber auch der größte deutsche Dichter aufgetreten, er hätte kaum Aufmerksamkeit erregt; die gebildeten wie die sensationssüchtigen Kreise lagen bereits im Banne der fremden Litteraturen, in denen ungeahnte Kräfte zur Entwicklung gelangt zu sein schienen, die nun auf Deutschland einzuwirken und vor allem die Jugend aufzuregen begannen. Aus dieser Beschäftigung mit den Fremden wurde dann um die Mitte der achtziger Jahre ein neuer Sturm und Drang, die sogenannte Revolution der Litteratur, die „Moderne“ geboren.

---

10. Die Herrschaft des Auslandes.

Die Ursachen, die es verschuldet haben, daß die deutsche Litteratur um 1880 unter den europäischen vollständig im Hintertreffen stand und den Einfluß fremder Völker erdulden mußte, die man bisher entweder für barbarisch oder für verkommen gehalten oder als klein und unbedeutend kaum beachtet hatte, sind mannichfacher Art. Zunächst hatte sich unsere klassische Dichtung, die letzte und auch wohl die edelste Renaissance, die Europa gesehen hat, bis dahin in ungetrübtem Ansehen erhalten und die Dichtung der Lebenden in mancherlei Weise bedrückt, sodaß weite Kreise der Gebildeten von dieser überhaupt nichts wissen wollten. Die Dichterschule aber, die wesentlich auf dem Boden der klassischen Dichtung stand, war, da sie ihren Geist in einer völlig andern Zeit bei dem Mangel wahrhaft schöpferischer Talente natürlich nicht erhalten konnte, zuletzt in Akademismus und Konventionalität erstarrt. Wie einst in Frankreich die Anfertigung von Dramen im klassischen Stil gerade zu fabrikmäßig betrieben wurde, sodaß das Wort aufkam: „Nichts ist leichter, als eine Tragödie zu schreiben", so war jetzt auch in Deutschland die Nachahmung der Schillerschen Jambentragödie und selbst der klassizierenden Goethischen eine Sache aller jener kleinen Talente geworden, für die die Sprache dichtet und denkt; es gab eine allgemeine poetische Bildung, die z. B. den schon erwähnten badischen Autodidakten und Kaufmann Friedrich Geßler in den Stand setzte, eine „Kassandra" zu schreiben, die ein poetisch angelegter Professor der griechischen Litteratur auch nicht besser fertig gebracht hätte. Was nicht zu den klassischen Epigonen stand, was eigene Wege einschlug, das blieb im großen Ganzen vereinsamt und fand keinen rechten Boden im Volke. Schwerlich hatte um 1860 ein europäisches Volk dramatische Talente wie Hebbel und Ludwig aufzuweisen, auch sind nirgends so früh große, in gutem Sinne realistische Talente

aufgetreten wie bei uns; aber gerade sie gelangten nicht zu dauernder Wirkung. Wer las um 1880 „Zwischen Himmel und Erde“ oder Jeremias Gotthelfs Romane? Neben dem Übergewicht der klassischen Dichtung verhinderten aber auch die politischen und sozialen Verhältnisse eine tiefere Wirkung der neueren Literatur. Bei uns entwickelte sich der Industrialismus verhältnismäßig spät, und das ihn tragende Bürgertum verlangte eben eine Bourgeoispoesie, die Größe und Tiefe ausschloß; die Besten des Volks aber waren zuerst von den nationalen Einigungsbestrebungen in Anspruch genommen, bei denen ihnen denn freilich die großen klassischen Dichter, wie Schiller, dessen hundertjähriger Geburtstag überall eine Nationalfeier größten Stiles veranlaßte, ganz andre Bundesgenossen sein konnten, als die modernen. Als dann das Ziel erreicht war, da waren wir auch schon in der Decadence, und die Besten des Volks wurden von Leuten, die sich mit Behagen in ihr bewegten, in den Hintergrund gedrängt, zum Teil suchten wir der neugewonnenen Einheit, Macht und Größe froh, die Decadence nicht zu sehen. Wäre in den siebziger Jahren eine naturalistische Dichtung mit sozialen Tendenzen in Deutschland aufgetaucht, man hätte sie durch wüstes Geschrei über Sozialdemokratie und Reichsfeindschaft sofort tot zu machen versucht, Konvention war das Zeichen nicht nur der deutschen Litteratur, sondern des ganzen deutschen Lebens geworden.

Indessen hatten die übrigen europäischen Nationen ihre soziale Litteratur erhalten. Zuerst die englische, wie denn ja der Industrialismus auch zuerst in England zur Ausbildung gelangt war, aber Kingsley und Genossen blieben in Deutschland ziemlich unbekannt; hier freute man sich an Dickens, schon Thackeray war unheimlich. Von den Franzosen kamen uns durch die Decadencelitteratur Dumas der jüngere und Genossen herüber und fanden scheue Nachahmung; die entschiednen Naturalisten wie Flaubert mit seiner „Madame Bovary“ lernte man noch nicht kennen oder hielt sie einfach für Pornographen, bis dann Zola das Eis brach. Ein gründlicher Geschichtschreiber der neuern deutschen Litteratur wird das Eindringen Zolas einst zahlenmäßig festzustellen haben, hier genügen einige persönliche Erinnerungen. Ich entsinne mich,

daß ich durch einen Artikel der Gartenlaube im Jahrgang 1880, glaube ich, zuerst von der Existenz Zolas unterrichtet wurde, der damals gerade die „Nana“ geschrieben hatte. Dieses Werk wurde dann in schlechten Übersetzungen (namentlich von Budapest aus) als pornographisches Werk in Deutschland heimlich verbreitet. Über Zolas wirkliche Bedeutung und seinen großen Cyklus „Die Rougon-Macquart“ belehrte mich ein Aufsatz Ludwig Pfaus in der Deutschen Rundschau. Daudets „Fromont junior und Rißler senior“ lernte ich 1882, gleich nach seinem Erscheinen in Reclams Universalbibliothek kennen; ich erinnere mich, daß ich das Werk als stark beeinflußt von Thakerays Vanity fair empfand, den ich schon kannte. Den mächtigsten Eindruck auf das junge Geschlecht in Deutschland hat, glaube ich, Zolas „Germinal“ (1885) gemacht und viel mit zum Ausbruch des eigentlichen Sturms und Drangs beigetragen.

Schon vor diesen modernen Franzosen waren die Norweger in Deutschland eingedrungen, zuerst Björnson, dann Ibsen. Noch Heinrich Laube hatte sie freundlich begrüßt, wahrscheinlich von ihrer französischen Technik angezogen. Björnsons „Fallissement“ wurde schon Anfang der siebziger Jahre sogar in deutschen Kleinstädten aufgeführt und ist eine meiner Jugenderinnerungen, seine Bauernovellen erregten nicht viel später das Entzücken weiter Kreise; Ibsens Dramen waren doch um 1880 herum schon bei Reclam und wurden verschlungen, nachdem die Berliner Aufführungen der „Stützen der Gesellschaft“ und später der „Nora“ die nötige Reklame gemacht hatten. Von den Russen war Turgenjew ja schon seit den sechziger Jahren in Deutschland, wo er lange lebte und Freunde hatte, bekannt; in den siebziger Jahren hat noch Julian Schmidt in Westermanns Monatsheften ausführlich über ihn geschrieben. Er lag, von westeuropäischem Geiste genährt, wie er war, unsrer deutschen Entwicklung ja auch nicht fern, ihm konnten wir ruhig unsere Storm, Heyse und und Keller an die Seite setzen, wenn auch der fremdartige Reiz des Russen immer bestehen blieb. Dagegen mußten Tolstoi und Dostojewsky zunächst neu und verblüffend auf die Deutschen wirken, zugleich aber unheimlich anziehend, und das Erscheinen

von Dostojewskys „Schuld und Sühne“ (Raskolnikow) in der deutschen Übersetzung von Wilhelm Henckell (1882, 2. Auflage 1886) ist denn auch ein Ereignis, das in Geschichte des jüngsten Deutschlands nicht vergessen werden darf.

Was war es nun, das die deutsche Jugend, und nicht nur sie, sondern alle Litteraturfreunde, die echten wie die unechten, die bloß Neugierigen und die Modeleute, zu den fremden Litteraturen zog? Wieder nur die unheilvolle deutsche Sucht, das Fremde anzubeten und nachzuahmen? Sie hat gewiß mitgespielt, wie andererseits auch der deutsche Hochmut, der da zu sagen liebt: „Nein, Gott sei Dank, so was haben wir bei uns nicht,“ aber ausschlaggebend ist sie nicht gewesen, und für die geschichtliche Betrachtuung kommt sie kaum in Anschlag. Ich muß nun zwar gestehen, daß ich der Überzeugung bin, daß wir alle Vorzüge, die die fremden Litteraturen vor der gleichzeitigen deutschen aufwiesen, auch auf dem Wege normaler Entwickelung von innen heraus hätten erreichen können, ja ich halte sogar dafür, daß die besten Werke der Fremden künstlerisch unter den ältern deutschen der verwandten Richtungen stehen, daß weder die Franzosen noch die Norweger noch die Russen Werke wie Hebbels „Maria Magdalene“, Ludwigs „Erbförster“ und „Zwischen Himmel und Erde“ und eine Lebensarbeit wie die Jeremias Gotthelfs besitzen; aber das alles hindert mich nicht, das Versenken der Deutschen in die fremden Werke um 1880 herum natürlich und berechtigt zu finden. Man sieht bekanntlich besser im fremden wie im eignen Hause, und es ist vielleicht ein Gesetz der geistigen Bewegungen, daß nur Lebendes auf Lebendes wirkt; jedenfalls traten die Fremden mit ganzen, mächtigen Entwickelungen auf, wo wir doch nur Ansätze oder einzelne einsame Größen hatten. Auch hatte die Erfolglitteratur der sechziger und siebziger Jahre — und man kann sich denken, warum — über jene Ansätze, jene großen Einsamen den dichtesten Schleier gebreitet, Hebbel und Ludwig waren fast vergessen, und als Emil Kuh 1876 seine Biographie Hebbels herausgab, konnte das damalige litterarische Deutschland fast ungestraft über den Dichter herfallen, um ihn nachträglich noch totzuschlagen. Nun, es mißlang, da der Dich-

ter immerhin einige treue Vorkämpfer und eine kleine Gemeinde hatte, aber die breiteren Kreise und das junge Geschlecht, das man ganz andre Größen zu verehren gelehrt hatte, wußten doch von den einsamen Genies nichts, und als die Jugend nun die Hohlheit der Tagesgrößen erkannte, da verfiel sie eben auf die Fremden, die die Presse anfänglich zu Sensationszwecken gerufen hatte, und die man nun nicht wieder los wurde. Das war eine andre Litteratur als die heimische konventionelle oder dekadente Klassen- und Bildungsdichtung, da sah man wirklich die ganze Gesellschaft, das ganze Volk gespiegelt mit unerbittlicher Wahrheit und rücksichtsloser Kühnheit, mit tief eindringender Schärfe und wunderbarer psychologischer Analyse. Mochten die Heuchler und Prüden immerhin Zola der Unsittlichkeit anklagen, die Jugend merkte doch, daß er das grandiose Bild des Verfalls des zweiten Kaiserreichs nicht zur Unterhaltung für müssige Stunden male, oder gar um die verdorbne Phantasie aufzuregen, sie folgte ihm mit einem aus Lust und Grauen gemischten Gefühle in den „Bauch" von Paris und bewunderte seine brutale Größe. Bei Ibsen wieder zog sie die rücksichtslose Aufdeckung der konventionellen Lügen an, und bisweilen glaubte sie das Lichtbild einer großen, starken, freien Gesellschaft der Zukunft in der Ferne aufsteigen zu sehen. Und bei den Russen endlich war es namentlich der starke Erdgeruch, der aus allen russischen Werken emporsteigt, der Zauber einer anscheinend noch schlummernden Volkskraft, zu der seltsame mystische und pathologische Erscheinungen in eigentümlichem Gegensatze stehen, was einen so unwiderstehlichen Reiz übte. Kunst in dem uns überlieferten Sinne fast nirgends, aber überall das reichste und wahrste Leben, die Natur selbst und das alte und ewig neue Evangelium von der Rückkehr zu ihr, selbst in Schmutz und Gemeinheit — wie hätte das junge Geschlecht nicht gefangen werden sollen? Hier Ebers, Wolff, Paul Lindau und Blumenthal, dort Ibsen, Tolstoi, Dostojewsky, Zola — die Wahl konnte nicht schwer sein. Ja, hätte es heißen können: hier Goethe, Hebbel, Ludwig, Keller, dort die Norweger, Russen und Franzosen, wer weiß, wie die Entscheidung gefallen wäre. Aber den Vätern war Goethe ein Götze, und von Hebbel, Lud-

wig und selbst von Keller wußten sie nichts, was halfs da, daß sie ihre Söhne ausschalten? Im übrigen waren auch die politischen und sozialen Verhältnisse im deutschen Reiche zu Anfang der achtziger Jahre derart, daß so oder so ein Sturm und Drang der Jugend kommen mußte, der bessern Jugend; die Reichsflitterwochenzeit war lange vorbei, die konventionelle Lüge, wie wir es so herrlich weit gebracht, hielt vor dem Ansturm der sozialen Fragen nicht mehr stand.

Man hat den internationalen Zug der jüngsten litterarischen Bewegung getadelt, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, mit Unrecht. Aber das jüngste Deutschland hätte sich schneller vom Auslande freimachen, schneller die künstlerischen Schwächen, die Einseitigkeit seiner fremden Vorbilder erkennen sollen? Das ist leicht gesagt. Wer war denn schuld, daß das Geschlecht von 1870 ohne alle künstlerische Ideen aufwuchs, wer verleidete ihm denn seine Klassiker und lehrte es die tief eindringende Ästhetik Hebbels und Ludwigs gar nicht kennen? Mit dem allgemeinen Raisonnement gegen das enge Skandinaviertum Ibsens, gegen Zolas Romanismus in geschlechtlichen Dingen — und noch heute ist man darüber nicht hinaus — war doch nichts gethan, mit Redensarten macht man kein wirkliches Leben tot. Auch die Empfehlung des nationalen, d. h. preußischen Dichters Ernst von Wildenbruch als Muster und Vorbild konnte es nicht thun, zumal da Wildenbruch dann selbst noch recht hübsch tief in den Naturalismus hineingeriet. Aber die fortwährende Hinweisung auf alles, was wirklich groß und bedeutend ist und zugleich in die Gegenwart fortwirkt in unsrer Litteratur, hätte manchmal nützen können, eine Hinweisung auf die durch die Münchner unterbrochne Entwickelung der fünfziger Jahre vor allen Dingen, an die wieder anzuknüpfen sei. Daran dachte aber niemand, und wenn nun doch so etwas wie diese Anknüpfung bevorzustehen scheint, so hat sich die junge Generation selbst dazu durchringen müssen. Es ist vielleicht auch am besten so, aber die Aufregung des Sturms und Drangs und der wüste Parteikampf — schön waren sie nicht.

Einen deutschen Dichter giebt es übrigens, der, durchaus

modern im Sinne der „Modernen," dem Ausland eigentlich nichts verdankt. Das ist Theodor Fontane (geb. 1819 zu Neu-Ruppin), der in den fünfziger Jahren als Balladendichter im englischen Stil hervorgetreten war und den Münchnern nicht fern gestanden hatte, dann zunächst der Schilderer seiner märkischen Heimat geworden war, darauf seit 1876 historische Romane geschrieben hatte und nun, in dem merkwürdigen Jahr 1882, seinen ersten modernen Roman „L'Adultera" herausgab. Der Weg, auf dem Fontane zu seiner dem fremden Naturalismus, wenn nicht dem Zolas, so etwa dem der Gebrüder Goncourt, wenigstens verwandten Romanproduktion kam, ist von ihm selbst in seinem Buche „Scherenberg und das litterarische Berlin von 1840 bis 1860" angegeben worden; es war dem Dichter die Erkenntnis aufgegangen, daß unsre akademische Litteratur einer Auffrischung durch die Originalität, wäre es auch die Originalität um jeden Preis, bedürfe: „Originelle Dichtungen sind nun freilich noch lange nicht schöne Dichtungen, und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben. Gewiß, und ich bin der letzte, der an diesem Satz zu rütteln gedenkt. Andrerseits aber krankt unsre Litteratur — wie jede andere moderne Litteratur — so schwer und so chronisch an der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkte angelangt sind, wo sich daß Original, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Zeit das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiterformen läßt." (Vgl. auch: Stern, Studien zur Litteratur der Gegenwart: Theodor Fontane.) Nebenbei bemerkt teilte auch Paul Heyse die Erkenntnis Fontanes, wie aus seiner Forderung, daß „auch der innerlichste und reichhaltigste Stoff ein Spezifisches haben müsse, das ihn von tausend andern unterscheide," deutlich genug hervorgeht, nur führte diese Forderung den Münchner Erotiker, dazu, seine Probleme immer

raffinierter und bedenklicher zu wählen, während Fontane der Erfindung wenig Wert beilegte und vor allem den reichen Schatz seiner Beobachtungen für die neue Kunst verwandte und so wirklich dazu kam, der erste wahre Schilderer unsrer neuen, insbesondere der Berliner Gesellschaft zu werden. Schon in seinen geschichtlichen Romanen hatte er übrigens die neue Kunst geübt, was die Vergleichung mit Willibald Alexis ohne weiteres klar macht: Fontanes geschichtliche Zeitgemälde, mit Ausnahme vielleicht der „Grete Minde“, haben nicht den großen epischen Zug und das energische Leben der Werke seines Vorgängers, aber sie geben das „Milieu“ getreuer oder wenigstens geschickter wieder und sind psychologisch feiner, mit einem Worte: sie sind „intimer“. Und die außerordentlich zahlreichen, auf Feinheit der Beobachtung beruhenden intimen Reize sind es denn auch, die uns an Fontanes modernen Romanen besonders anziehen, mögen sie nun der Schilderung des „Milieus“ oder der Menschengestaltung zu gute kommen. Mag man Poesie im alten Sinne und Größe bei Fontane vermissen, man verhehlt sich doch nicht, daß die Darstellung des Lebens bei ihm einen großen Fortschritt gemacht hat, daß nichts mehr bei ihm konventionell, alles spezifisch ist, und da der Dichter bei scheinbar vollständiger Objektivität nun doch nicht völlig hinter seinen Werken zurücktritt, da man die feine Künstlerhand wohl merkt und eine in jeder Beziehung „überlegene“ das ist das richtige Wort, zugleich aber liebenswürdige Persönlichkeit zu erkennen glaubt, wie sie zwar die alte Gesellschaft Englands und Frankreichs zu verschiedenen Zeiten, Deutschland aber noch kaum hervorgebracht hat, so tritt dann zu dem stofflichen Reiz auch noch der subjektive und künstlerische, sodaß von „Stoff in Rohform“ nicht mehr die Rede sein kann, man Fontane vielmehr unter die ihr eignes Weltbild gestaltenden Dichter ohne Weiteres einreiht. Mag die Gesellschaft, die Fontane schildert, zum Teil decadent, zum Teil philiströs sein, der Dichter ist nichts weniger als Verfallzeitler und durchaus eigenartig.

Neben Fontane hat man als selbständig aus deutscher Entwickelung hervorgewachsenen Dichter der neuen Zeit Ernst

v. Wildenbruch (geb. 1840 zu Beirut) stellen wollen, der auch um 1882 seine Berühmtheit erlangte. Ich habe schon gesagt, daß ich in den früheren Dramen Wildenbruchs ein decadentes Element finde; auch seine starke „Theatralität" ist vielleicht Decadence. Jedenfalls bedeutet er künstlerisch, in der Geschichte des deutschen Dramas keinen Fortschritt, eher einen starken Rückschritt gegen Kleist, Hebbel und Ludwig, gehört überhaupt nicht zu den großen Charakteristikern, sondern zu den Schillerepigonen, zu Friedrich Halm und verwandten Talenten. Verkennen wollen wir aber nicht, daß er 1882 auf der deutschen Bühne allerdings einen Fortschritt, die Wendung zum Besseren bezeichnete und durch seine im ganzen realistische, oft freilich auch schwülstige, von Shakespeare und Kleist beeinflußte Sprache wie durch seine nationale Empfindung und überhaupt sein kräftiges Temperament einer von denen wurde, die uns vom Akademismus erlösten. Von seinen Hohenzollerndramen, wegen deren ihn überschwängliche Verehrer mit Äschylus und Shakespeare verglichen, halte ich nichts, der eigentliche Dichter der Mark ist und bleibt Willibald Alexis; Wildenbruchs Dramen aus der Gegenwart sind naturalistische Experimente. Neuerdings ist er zum historischen Drama alten Stils zurückgekehrt und hat mit einem „Heinrich IV." einen Erfolg errungen, der vielleicht eine Abkehrung der Mode vom naturalistischen Drama anzeigt, aber das Urteil über Wildenbruchs Talent nicht ändern kann.

Was außer Fontane und Wildenbruch den dem eigentlichen Sturm und Drang vorangehenden Dichtern der „Moderne" oder dem jüngsten Deutschland zugezählt wurde und noch wird, kann man ruhig als vom Ausland beeinflußt hinstellen. Ich erwähne ganz kurz zunächst Hermann Heiberg (geb. 1840 zu Schleswig), der spät zur Litteratur kam, 1881 mit den „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland" begann und 1883 den Roman „Ausgetobt" schrieb. Man hat ihn als „Realisten der Nüchternheit" charakterisiert, er hat aber auch starke naturalistische Wirkungen nicht verschmäht; im ganzen ist er Unterhaltungsschriftsteller geblieben und, wie diese alle, sehr ungleich. Viel entschiedener ein Mann der neuen Zeit war von vornherein Max Kretzer

(geb. 1854 zu Posen), mit den „Betrogenen" (1882) und den „Verkommenen" (1883) wohl der erste Nachahmer Zolas in Deutschland und wohl auch ein diesem verwandtes kleineres Talent, so rasch ihn unsere Jüngsten auch über Zola stellten. Er hat im Laufe seiner Entwickelung einzelne gute, aber keineswegs bedeutende Romane geschrieben, die die genaue Kenntnis des Volkes verraten, dem er selbst angehörte. Etwas später als Kretzer trat Wilhelm Walloth hervor (geb. 1856 zu Darmstadt), zunächst mit ägyptischen und römischen Romanen, die wahrer und feiner als die von Ebers und Genossen waren, dabei aber auch raffinierter, von der Decadence stärker beeinflußt. Später schrieb er moderne Romane, die psychologisch gleichfalls fein, aber auch gequält waren und etwa an Bourget erinnern konnten. Auch Wolfgang Kirchbachs (geb. 1857 zu London) Entwickelung begann im Anfang der achtziger Jahre; er hatte etwas, was die meisten Jüngstdeutschen nicht hatten, ästhetischen Takt, hat deshalb auch die schulmäßige Entwickelung des Naturalismus nicht mitgemacht, sondern immer eine Sonderstellung eingenommen, ist aber doch wegen seiner „Kinder des Reiches" und seiner (verunglückten) modernen Tragödie in Versen „Waiblinger" (nicht etwa den Dichter, sondern einen Ingenieur behandelnd) durchaus der modernen Richtung zuzuzählen. Diese vier Schriftsteller und Dichter waren vor dem neuen Sturm und Drang da.

Die geistigen Väter des Sturmes und Dranges aber sind, wie das in Deutschland nicht anders sein kann, Kritiker: zunächst die Gebrüder Hart (Heinrich, geb. 1855 zu Wesel, und Julius geb. 1859 zu Münster), deren „Kritische Waffengänge", die Lindau, Lubliner, L'Arronge, Schack, H. Kruse, Spielhagen u. a. scharf angriffen, in dem merkwürdigen Jahre 1882 begannen, dann Michael Georg Conrad, der (geb. 1846 zu Gnodstadt in Franken) 1883 von Paris zurückkehrte und 1885 die „Gesellschaft", das Leibblatt des Sturmes und Dranges, gründete, endlich Karl Bleibtreu, der 1886 mit seiner Broschüre „Revolution der Litteratur", für weitere Kreise wenigstens, das erste Licht über den neuen Sturm und Drang gab und die erste

Heerschau abhielt. Geboren 1859 in Berlin, hatte er als frühreifes, wie es scheint, Berliner Treibhaustalent damals schon ein Dutzend Werke veröffentlicht. Den eigentlichen Beginn des Sturmes und Dranges bezeichnet aber das Erscheinen der lyrischen Anthologie „Moderne Dichtercharaktere", 1885, in der alle die Talente vereinigt waren, die der ersten Periode der neuen litterarischen Bewegung den wesentlich lyrischen Charakter geben.

11. Der Sturm und Drang des jüngsten Deutschlands.

Man hat die Erhebung des jüngsten Deutschlands vielfach mit dem Sturm und Drang vor hundertundzwanzig Jahren verglichen, und sie ist im ganzen schlecht dabei weggekommen. Konnte man sich auch nicht verhehlen, daß beide Bewegungen „ein Ansturm der leidenschaftlich empfindenden Jugend gegen die Schranken, die gleicherweise die ästhetische Theorie und die gesellschaftliche Konvention dem unmittelbaren Ausdruck der Gefühle im Leben und in der Dichtung in den Weg stellten," gewesen seien, so tadelte man doch an der jüngeren vor allem den internationalen, einige sagten antinationalen Zug und den Hang zur Theorie. Ich habe schon versucht, die damalige Jugend gegen den Vorwurf unnationalen Fühlens in Schutz zu nehmen. Die geistigen und damit auch die litterarischen Bewegungen der Zeit, ja die Ideen überhaupt tragen ja in der Regel, und zumal in unserem Jahrhundert, einen internationalen Charakter, können aber freilich nationalisiert werden, und zwar dadurch, daß sie ein Volk mit Inbrunst bemeistert, ihnen Gefühlsgehalt giebt, das ihm Gemäße entwickelt, das ihm Ungemäße aus- und abstößt. Aber ein solches Verfahren setzt Kraft in der Nation und auf litterarischem und künstlerischem Gebiet eben Talente voraus.

Sind diese Talente nicht vorhanden oder zu unbedeutend, so wird das ausländische Muster nicht überwunden werden; es ist aber natürlich ungerecht, den Talenten als Sünde gegen die Nation vorzuwerfen, was einfach Folge des Kraftverhältnisses ist. Auch den Hang zur Theorie sollte man beim jüngsten Deutschland nicht tadeln, obwohl er vielfach die Form der Programmwut annahm, er ist echt deutsch, alle unsere litterarischen Bewegungen haben mit einer kritischen und theoretischen Thätigkeit begonnen. Freilich — darin haben Litzmann und andere Recht —, das Ideal des „Modernen", das sich die junge Schule stellte, war darnach, einen vielgestaltigeren, im Grunde nichtssagenderen Begriff als das „Moderne" hätte man gar nicht wählen können. „Der gemeinsame Nährboden, sagt Litzmann, aus dem dieses Ideal seine Nahrung zieht, ist leider die moderne Nervosität und Hysterie. Auf diesem Grunde entwickeln sich, je nach der Individualität, dem Bildungsgange, dem Temperament die verschiedenartigsten Erscheinungen: krassester Materialismus, mystischer Spiritismus, demokratischer Anarchismus, aristokratischer Individualismus, pandemische Erotik, sinnabtötende Askese." Ganz richtig, aber alle diese Dinge waren schon da, hatten sich längst in den deutschen Volkskörper eingeschlichen, die Jugend brachte sie nicht, sondern brachte sie nur ehrlich zur Erscheinung, und das war ein Verdienst. Gewiß stand das jüngste Deutschland zunächst auf dem Boden der deutschen Decadence, aber es wollte doch von ihm weg, und eben in diesem Wegwollen, das allerdings oft seltsame Irrwege einschlug, hat man seine Bedeutung zu suchen. Daß im übrigen viel Menschliches, Allzumenschliches bei der Bewegung unterlief, daß die meist recht jungen Stürmer und Dränger zum teil von einem ganz lächerlichen Größenwahne besessen waren, und daß sich unsaubere Gesellen eindrängten, soll nicht bestritten werden; davon ist aber wohl nie eine geistige Bewegung frei geblieben.

Das möchte ich vor allem festgehalten wissen: die Bewegung des jüngsten Deutschland war nicht, wie man uns hat glauben machen wollen, von einigen Ehrgeizigen künstlich gemacht und weiterhin künstlich aufrechterhalten. Sie entstand ganz natürlich,

und sie war ehrlich von Grund aus. Man braucht sich nur in die Grundstimmung der achtziger Jahre hineinzuversetzen, um das leidenschaftliche „Aufbegehren“ der Jugend vollständig zu verstehen. Es war eine im ganzen dumpfe und trübe Zeit, diese letzte Regierungszeit des alten Kaiser Wilhelms, alles schien zu stagniren und ewig stagniren zu sollen. Denn uns Jüngern fast unheimlich erhob sich die gewaltige Gestalt Bismarcks über dem Reiche und Europa, und ohne seinen Willen schien kein Windhauch zu wehen, kein Lichtstrahl leuchten zu dürfen. Wohlverstanden, ich sage nicht, daß der große Staatsmann wirklich der Entwicklung seines Volkes im Wege gewesen wäre, im Gegenteil, er führte ja damals die soziale Gesetzgebung durch, aber die deutsche Jugend empfand seine Größe doch fast nur drückend und fragte sich: Was sollen wir? Was können wir? Was bleibt für uns? Wenigstens alle bessern Elemente, alle tiefern Naturen in ihr empfanden so; die Gewöhnlichen fühlten sich freilich äußerst wohl, da die scheinbare Stagnation ihnen ungestörte „Karriere“ versprach, und es bildete sich im Hinblick auf die vielversprechende Sicherheit der Zustände jenes übermütige Strebertum aus, das von der zur Schau getragnen Eigenschaft des „Schneidigen“ das schmückende Beiwort empfing. Und der Haß gegen diese äußerlich korrekten, „strammen“, innerlich hohlen und leeren, vielfach aber auch brutalen Gesellen, von denen ja einige durch ihre koloniale Thätigkeit später berühmt geworden sind, stürzte uns noch um so tiefer in die Opposition. Es brauchte diese Opposition nicht immer die Form der Sozialdemokratie anzunehmen, vielfach that sie das freilich, doch hielt ein starker natürlicher Individualismus den sozialistischen Anschauungen fast immer die Wage. Damals hat sich das, was wir jetzt Sozialgefühl nennen, in der deutschen Jugend ausgebildet und immer weitere Kreise ergriffen, sodaß es das heutige Strebertum schon mit Erfolg zur Maskirung seiner selbstsüchtigen Absichten benutzen kann. Es wäre thöricht, leugnen zu wollen, daß sich hinter dem Sozialismus der damaligen Jugend vielfach das ôte-toi, que je m'y mette verbarg, eben so gut wie hinter ihrem litterarischen Streben, jene Begierde der Jugend, die Theodor Fontane in neuerdings

bekannt gewordnen Versen[1] als einziges und zwar berechtigtes Motiv des jüngsten Sturmes und Dranges wie aller litterarischen Bewegungen hinzustellen scheint; die poetische Jugend eines Volkes will und muß ja leben und genießen und zu dem Zweck sich geltend machen, und es war gar kein Wunder, daß sich die Genußbegierde in jener Zeit stärker ausgebildet hatte und wildere Formen annahm als gewöhnlich; war doch gerade in die Periode unsrer Jugend, wo die stärksten Eindrücke aufgenommen werden, die Gründerzeit gefallen, hatte doch die Konvention, die zu einem guten Teil Heuchelei und Lüge war, so schwer auf uns gelastet, daß ein Umschlag in Roheit und Zügellosigkeit gar nicht ausbleiben konnte. Daß die Alten den Jungen ihre sozialistischen und anarchistischen Anschauungen bitter zum Vorwurf machten, daß sie die sittlichen Ausschreitungen, die sich in den Werken der neuesten Litteratur zu spiegeln schienen, mit Entsetzen erfüllten, war gleichfalls natürlich; die aber, die am lautesten gegen das junge, rücksichtslos naturalistische und gesellschaftsfeindliche Geschlecht schrieen, waren natürlich die Pharisäer, die Leute, die heimlich Wein trinken und öffentlich Wasser predigen. Daß die brutale Wahrheit und nackte Sinnlichkeit der Jungen gegen die Verschleierung und die Lüsternheit gewisser Alten ein Fortschritt war, wird sich schwerlich bestreiten lassen.

Das allgemeine Evangelium, auf das die Jüngsten schwuren, hieß wie immer Natur und Wahrheit, nur daß man unter Wahrheit dieses Mal die Wirklichkeit verstand; im einzelnen gingen die Anschauungen himmelweit auseinander. Zur Bezeichnung des ästhetischen Standpunktes der neuen Schule wurden die beiden Begriffe Realismus und Naturalismus ohne viel Unterschied gebraucht, und während des Sturmes und Dranges gingen auch realistische und naturalistische Bestrebungen mit alten idealistischen wirr durcheinander. Vielleicht hat sich kaum einer der Jüngsten

---

[1] Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde:
Sieh aben den Tag, sie haben die Stunde,
Der Mohr kann gehn, neues Spiel hebt an,
Sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

den Unterschied von Realismus und Naturalismus völlig klar gemacht und ebensowenig einer ihrer Kritiker; er ist ja auch keineswegs so leicht zu geben. Auch ich will mich hier nicht auf weitläufige Untersuchungen einlassen, sondern einfach eine praktische, der geschichtlichen Entwickelung entsprechende Erklärung versuchen. Nehmen wir Zolas Satz „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament" als richtig an (und er ist, wenn auch zu allgemein, doch nicht falsch und vor allem bündig), so legt der Realismus auf das Temperament (die künstlerische Persönlichkeit), der Naturalismus auf die Natur das größere Gewicht, der Realist verzichtet nicht auf seine Künstlerrechte, das Komponiren, Abbreviren u. s. w., wenn er auch nur dem Leben entnommenes Material verwendet, der Naturalist kennt keine Rechte, sondern nur Pflichten, das realistische Kunstwerk begnügt sich mit der Lebenswahrheit, wenn man will, kann man auch sagen, mit dem Schein der Wirklichkeit, das naturalistische will wie die Wirklichkeit, wie die Natur selbst wirken. Ob es das kann, ist eine Frage, die uns hier nichts angeht; in der Praxis läuft die Sache im allgemeinen darauf hinaus, daß der Naturalist folgerichtiger ist als der Realist, und nicht bloß wirkliches Leben dem Gehalt nach, sondern das Leben mit allem Drum und Dran darstellt, genauer: durch das Drum und Dran das Leben. Ich weiß wohl, diese Auseinandersetzung ist oberflächlich, aber hier genügt sie, da sich der eigentliche Sturm und Drang auf ästhetische Systeme wohlweislich nicht einließ, sondern seine Programme, an denen es nicht fehlte, in der Hauptsache aus Phrasen bestanden, hinter denen allerdings oft genug ernste Empfindung, ja Begeisterung steckte. Erst gegen Ende der achtziger Jahre tauchen ernstzunehmende ästhetische Schriften der Jüngstdeutschen auf und setzen sich dann in unser Jahrzehnt fort; ich nenne von Wilhelm Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (1887), von Edgar Steiger: „Der Kampf um die neue Dichtung" (1889), von Arno Holz: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (I. 1890, II. 1892), von Leo Berg: „Der Naturalismus" (1892) und die Schriften Ola Hanssons. Für die Mehrzahl auch der deutschen Naturalisten

waren und blieben Zolas bekannte theoretische und litteraturgeschichtliche Aufsätze maßgebend.

Ich habe den letzten Sturm und Drang, wenn auch nicht gerade mitgemacht, doch aus allernächster Nähe beobachten können. Es war im Jahre 1886, als sich in Leipzig eine kleine Abzweigung des Berliner jüngsten Deutschlands niederließ, angezogen hauptsächlich von einem dortigen Verlage, der die Werke der meisten Stürmer und Dränger herausgegeben und die ganze Bewegung gleichsam getragen hat, also für das jüngste Deutschland das war, was Hoffmann und Campe für das junge. Dort in Leipzig bin ich mit einigen Jüngstdeutschen bekannt und durch sie über die „Interna“ der ganzen Bewegung unterrichtet worden. Es ist richtig, das jüngste Deutschland hatte etwas von einer Bohème, es lebte in jener Welt der Kellnerinnenkneipen, in der seine Romane so oft spielen, aber es war darum nichts weniger als durchgängig verlottert und verkommen — obwohl sich natürlich einzelne verkommne Subjekte fanden —, es trug in die Kneipen, in die es vor allem sein Haß gegen die Konvention trieb, die sozialen und philosophischen Probleme mit hinein, die es bewegten, und sicherlich ist an tausend andern deutschen Stammtischen mehr „gezotet“ worden, als an denen der Jüngstdeutschen, so weit sich diese auch mit den geschlechtlichen Verhältnissen beschäftigten. Nein, gewöhnliche Kneipenhelden waren die Stürmer und Dränger nicht und ebensowenig Don Juans, wenn ich auch für ihre Tugend meine Hand nicht ins Feuer legen will; sie haben fast alle tüchtig gearbeitet, wenn auch vielleicht nicht genug an sich selber, und haben sich vor allem große Mühe gegeben, ihre Zeit zu verstehen. Daß es trotzdem viel bedenkliches gab und wiederum im einzelnen das Gebahren der jungen Dichter der komischen Wirkung nicht entbehrte, braucht nicht ausdrücklich hervorgehoben zu werden, aber man darf sich dadurch über den Ernst der ganzen Bewegung nicht täuschen.

Der bedeutendste jener Leipziger Jüngstdeutschen war Hermann Conradi (geb. 1862 zu Jeßnitz in Anhalt, gest. 1890 in Würzburg), Mitherausgeber der „Modernen Dichtercharaktere“, Verfasser der „Lieder eines Sünders“ und der Romane „Phrasen“

und „Adam Mensch.“ Conradi war der richtige Typus eines Stürmers und Drängers, dem keine Entwickelung beschieden ist; man kann also besonders die Schwächen des jungen Geschlechts an ihm sehr gut studiren, wie die des ersten Sturmes und Dranges an Lenz, man wird aber auch bei ihm einen Kern durchaus berechtigten Strebens und außerdem auch entschieden Talent finden. Eine tiefe Sehnsucht nach Schönheit und freier Luft mischt sich wunderbar mit der Freude am Häßlichen und Brutalen, ein lebhafter Drang, die Zeiterscheinungen und geistigen Bewegungen zu verstehen, zu erklären, mit leerer Prahlerei, die sogar das Brüsten mit den Titeln halb- oder nichtgelesener Werke nicht verschmäht, Unklarheit und Unwissenheit mit instinktiver Ahnung des Richtigen, eine künstlich aufgestachelte, ungesunde Sinnlichkeit mit wahrer und reiner Empfindung, Größenwahn mit klarer Erkenntnis der eignen Bedeutung. Conradi fühlte, daß er die Decadence in sich nicht überwinden werde, und sah sein frühes Ende voraus; daher seine merkwürdige Neigung zu allen Gescheiterten und Verkommenen in der Litteratur, zur perduta gente. Nicht nur Lenz und Kleist, Grabbe und Büchner, Talente dritten und vierten Ranges dieser Art nahmen sein tiefstes Interesse in Anspruch; er hat Daniel Leßmanns „Tagebuch eines Schwermütigen“ herausgegeben, gedachte Waiblinger neu bekannt zu machen und führte über den Dramatiker F. Marlowe (Wolfram), der im Leipziger Georgenhause starb, einen längern Briefwechsel mit Adolf Stern, der in seinen „fünfzig Jahren deutscher Dichtung“ zuerst wieder an Wolfram erinnert hatte. So hat man ihn einfach für einen kranken Phantasten erklärt, und er war wohl krank, aber seine Krankheit war vor allem die Krankheit der Zeit, er war ein Schwelger in großen Worten, aber begeisterungsfähig, stark und heiß empfindend, er wurde früh ein Komödiant und war doch wieder wahr. Als Dichter hat er nur durch einige schöne lyrische Gedichte und manche quälende, aber wahre Analysen verwickelter Seelenstimmungen Bedeutung, wird aber als Typus dieses heißringenden, übermütig prahlenden, aber dabei oft tief unglücklichen Geschlechts in Erinnerung bleiben. Nicht lange nach Conradi

erschoß sich in Darmstadt ein achtzehnjähriger Gymnasiast, der sich als Schriftsteller Hermann Ludwig nannte und auf den Bahnen Conradis kritisch und produktiv thätig gewesen war.

Aus der ersten Generation der Jüngstdeutschen, die um 1885 auftrat, ist überhaupt nicht viel geworden. Es waren die gährenden, vielfach rettungslos unklaren Elemente, die sich in lyrischem Überschwang äußerten, aber es später nicht zu größerer und geschlossener Produktion brachten. Von den zwanzig Dichtern, die zu den „Modernen Dichtercharakteren" Beiträge geliefert haben, ist die Hälfte völlig unbekannt geblieben, und von den übrigen zehn sind manche jetzt stark in den Hintergrund getreten. Von reifern Dichtern waren Wildenbruch, Kirchbach und die Gebrüder Hart dabei. Wunderbarerweise fehlten Bleibtreu und M. G. Conrad; gerade über ihre dichterische Thätigkeit muß ich aber jetzt sprechen. Karl Bleibtreu, der Sohn des berühmten Berliner Schlachtenmalers, ist eine so widerspruchsvolle Erscheinung, daß er für einen tiefeindringenden Litteraturpsychologen einmal ein „gefundenes Fressen" sein wird. Voll der gewaltigsten Vorsätze, aber ohne die Kraft, nur einen einzigen groß, ja nur gleichmäßig durchzuführen, mit einer Reihe von wirklichen Talenten ausgestattet, aber dabei sein Gut nehmend, wo es zu finden ist (so hat er z. B. in seinem Cesare Borgia-Drama „Der Dämon" ganz einfach die Bankettszene aus Viktor Hugos „Lucrezia Borgia" eingeführt, auch das Wortspiel „Borgia, Orgia" benutzt), nicht ohne tiefere Einsichten, aber dann wieder unglaublich konfus, hat er immer eine große Rolle zu spielen geglaubt, aber nie eine gespielt, und seine sechzig Bände sind fast ohne andere Wirkung geblieben, als die, gelegentlich mitschaffende Talente anzuregen. Heute ist er nur als Schlachtenschilderer weiteren Kreisen bekannt, und darauf scheint sein Ruhm auch beschränkt bleiben zu sollen. Auch M. G. Conrads Dichterruhm ist nicht sonderlich bedeutend, der Dichter und der Publizist haben in ihm immer in Streit gelegen. Er ist klarer als Bleibtreu, aber er hat eine etwas erhitzte kraft- und biedermaierische Manier, die nicht nach jedermanns Geschmack ist. Als Dichter steht er Zola nicht fern; einzelne seiner energischen naturalistischen Skizzen werden vielleicht

bleiben. Neuerdings ist er, was der Merkwürdigkeit halber zu erwähnen ist, Reichstagsabgeordneter geworden und gehört der süddeutschen Volkspartei an. Von den Lyrikern unter den „Modernen Dichtercharakteren“ sind außer Conradi Wilhelm Arent, Arno Holz und Karl Henckell zu erwähnen, denen ich gleich Maurice Reinhold von Stern und John Henry Mackay anschließe. Arent (geb. 1864 zu Berlin) ist durchaus Decadencemensch, und es ist ihm, obgleich er zwanzig Gedichtsammlungen herausgegeben hat, nur hie und da ein echt lyrisches Gedicht gelungen; er gehört auch schon zu den Vergessenen. Arno Holz (geb. 1863 zu Rastenburg) war von Haus aus Geibelianer, schlug aber mit dem 1885 erschienen „Buch der Zeit“ stofflich die Wege Becks und Georg Herweghs ein; später ward er mit Johannes Schlaf (geb. 1862 zu Querfurt) der Begründer des folgerechten deutschen Naturalismus. Karl Henckell (geb. 1864 in Hannover) und Maurice Reinhold von Stern (geb. 1860 in Reval) waren die revolutionären Sänger des jüngsten Deutschlands, zeigten aber auch harmlosere lyrische Talente und haben sich heute vom Sturm und Drang einigermaßen freigemacht. Mackay (geb. 1864 zu Greenock in Schottland) kam früh vom Sozialismus zum idealen Anarchismus und hat in Gedichten und Skizzen ein zartes Talent gezeigt. Alle diese Dichter haben Verdienste um die deutsche Lyrik, die sie den konventionellen Pfaden entrissen, farbiger und frischer gemacht haben; es sind zum Teil die Pleinairisten und die Armeleutmaler unserer Litteratur. Ein an das Höchste hinanreichendes lyrisches Talent ist aber kaum unter ihnen, und sie werden sich begnügen müssen, mit einigen schönen Gedichten in die Anthologieen der Zukunft zu kommen.

Hier wäre nun auch Liliencron (Detlev Freiherr von Liliencron, geb. 1844 zu Kiel) noch einmal zu erwähnen, der einzige der neuesten Lyriker, der für weitere Kreise auch eine Persönlichkeit ist. Spät zur Litteratur gekommen, hat er mit seinen „Adjutantenritten“ (1884) noch den Beifall Theodor Storms gefunden, und wenn er auch diese Sammlung durch die spätern nicht übertroffen hat, so hat er doch noch durch einzelne novellistische Skizzen ein großes Naturschilderungstalent, das an das Turgenjews

erinnert, bewiesen. Ich habe schon bemerkt, daß ich ihn nicht frei von einem bestimmten Naturburschentum finde, er posiert und hat jetzt auch Manier; aber im ganzen ist er doch ein gesundes, starkes Talent, voll Kraft und Frische, und eine liebenswürdige, wenn auch in mancher Hinsicht beschränkte Persönlichkeit.

Endlich sind unter den ältern Stürmern und Drängern noch zwei jüdischen Ursprungs zu nennen: Konrad Alberti (Sittenfeld, geb. 1862 zu Breslau) und Hermann Bahr (geb. 1863 zu Linz). Sie haben alle Phasen auch der spätern Entwicklung des Naturalismus mit durchgemacht, sind aber nichts weniger als erfreuliche Erscheinungen. In ihnen läuft im Grunde der Feuilletonismus naturalistisch aus. Bahr soll, wie ich noch erwähnen muß, die Schlagwörter „Decadenc" „fin de siècle" und „Symbolismus" aus Paris eingeführt und dem Ausdruck „Die Moderne" (nach Antike gebildet) die erste Verbreitung gegeben haben — er ist in der That so etwas wie der Commis voyageur der neuesten Litteraturbewegung. Auch für Albertis unruhige Geschäftigkeit nimmt man das Bild am besten aus dem Geschäftsleben.

Wie der erste Sturm und Drang seinen Hamann, hatte auch der letzte seinen „Magus." Er hieß Peter Hille (geb. 1854 bei Driburg) und verstand, wie sein Roman „Die Sozialisten" bewies, ganz hübsch zu orakeln, verstehts vielleicht auch noch, aber man hört nichts mehr von ihm. Nietzsche, der größere Magus, hat ihn verschlungen.

12. Der konsequente Naturalismus.

Das Ende des jüngstdeutschen Sturmes und Dranges, der, wie gesagt, hauptsächlich lyrischer Natur war, kann man ungefähr in das Jahr 1889 setzen; da löste sich von dem Tohuwabohu der realistischen und idealistischen, vor allem unklaren Bestrebungen ein zielbewußter Naturalismus, und zugleich traten die führenden Talente hervor, die denn auch bald die ganze Nation als Publikum gewannen, während die Bewegung bisher nur in engern Kreisen Aufmerksamkeit erregt hatte. Daß der Sieg der neuen Dichtung nur eine Frage der Zeit war, bewies namentlich der Umstand, daß sich ihr nun auch die Talente zuzuwenden begannen, die mit jenem glücklichen Ahnungsvermögen des Erfolgs begabt sind, das eine Täuschung über den Ausgang einer Bewegung nicht zuläßt. Sie nehmen, wie sich Hebbel ausdrückt, soviel vom Neuen, wie nötig ist, um pikant zu sein, und thun soviel vom Alten hinzu, als nötig ist, um nicht herbe zu werden; die Mischung gefällt, und was gefällt, macht Glück. Das ist das Geheimnis des Erfolgs Hermann Sudermanns (geb. 1857 zu Matzicken in Ostpreußen) und der andern Übergangstalente.

Ich will hier nicht in das Geschimpf auf Sudermann einstimmen. Er ist ein starkes Talent, nicht blos eine neue verbesserte Auflage von Paul Lindau. Aber es war freilich ein verhängnisvoller Irrtum, den Dichter der „Ehre" als den wahren Dichter unsrer Zeit und Bringer alles Heils aufzufassen, wie es das große Publikum that. Nicht aus dem berechtigten Sturm und Drang ist Sudermann hervorgewachsen, sondern aus dem Feuilletonismus — insofern ist der Vergleich mit Lindau nicht abzuweisen —, doch ist er freilich imstande gewesen, diesem als der auf die Schilderung der Oberfläche der Gesellschaft ausgehenden litterarischen Richtung eine gewisse Berechtigung zu geben. Sudermanns geistige Väter sind nicht Ibsen, Zola und die großen Russen, sondern die

ältern Franzosen Dumas und Genossen; kann man Lindau eine philiströse Karrikatur des jüngern Dumas nennen so ist Sudermann Dumas berufner deutscher Nachfolger. Ein Vergleich wäre selbst im einzelnen durchzuführen, wie denn Sudermann z. B. den Raisonneur der Dumasschen Dramen (Graf Trast, Dr. Weiße) wiederbringt: die Hauptsache ist jedoch, daß Sudermann wie Dumas nie zum Kerne vordringt, seine Werke wachsen überhaupt nicht naturgemäß, sondern sind konstruiert. In Einzelheiten zeigt Sudermann ein nicht unbedeutendes Beobachtungstalent, da ist er ein echter Realist und verrät, daß die Bewegungen der Zeit nicht spurlos an ihm vorübergegangen sind, wenn er auch nicht zu vollem Verständnis durchgedrungen ist; sein Gesamtbild ist immer schief und von der den Franzosen abgelernten „Antithese" beherrscht. Eine geschickte Mischung aus Altem und Neuem, das ist es in der That, und zwar sowohl in seinen Dramen wie in seinen Romanen, die man vielfach höher schätzt als jene. Daher ist Sudermann auch vor allem interessant. Selbst das Drama, in dem die meiste subjektive Wahrheit steckt, „Sodoms Ende," zeigt im Grunde, daß Sudermann bei allem Talent doch kein echter Dichter ist; sonst hätte er uns nicht die Gestalt des Willy Jannikow bieten können, die für jeden, der ein bischen Verständnis für das Wesen des Künstlers hat, nicht blos eine jämmerliche, sondern eine unmögliche Figur ist. Mit der „Heimat," die Litzmann komischerweise für die Darstellung eines tief in das Leben jedes einzelnen von uns eingreifenden Problems erklärt, habe ich die Hoffnungen auf eine Entwicklung Sudermanns zu Grabe getragen, und sie sind bisher nicht wieder auferstanden.

Auch Ludwig Fulda (geb. 1862 zu Frankfurt a. M.) ist aus dem Feuilletonismus hervorgewachsen, im übrigen aber durchaus Epigone und nur Formtalent. Die Werke, mit denen er sich dem Naturalismus annähern wollte, sind lächerlich dünn und unwahr und jetzt denn auch schon wieder verschollen. Sein Erfolg war bekanntlich der „Talisman", ein Werk, das im alten Stile, etwa dem Grillparzers oder Halms, recht gut gemacht ist, aber alle höhern dichterischen Eigenschaften vermissen läßt. Daß es für den Schillerpreis vorgeschlagen wurde, ist eine der köstlichsten

Geschichten, die die deutsche Litteraturgeschichte zu verzeichnen hat. Weitere Übergangstalente sind dann A. v. Roberts (aus Luxemburg, (1845—1896) und Ernst von Wolzogen (aus Breslau, geb, 1855), die beide einzelne beachtenswerte Romane geschrieben und auch auf der Bühne gelegentlich Erfolg gehabt haben, aber hinter Sudermann doch zurückstehen. Talente dritten und vierten Ranges dieser Art, namentlich auch weibliche, sind außerordentlich viel vorhanden.

Noch ehe Sudermanns „Ehre“ auf die Bühne kam und — was ihr Hauptverdienst ist — die Kluft, die sich seit langem zwischen dem Theater und dem ernsten Drama aufgethan hatte, wieder einmal überbrückte, war Gerhart Hauptmanns (geb. 1862 zu Salzbrunn) „Vor Sonnenaufgang“ erschienen (1889) und zunächst von einer kleinen Partei als der Beginn einer neuen dramatischen Ära erklärt worden, von der Partei der Berliner Freien Bühne. Ich erinnere mich, daß ich über das Stück, das seine ausgebildete naturalistische Technik eingestandenermaßen dem Holz-Schlafschen „Papa Hamlet“ verdankte, inhaltlich aber vollständig von Tolstoys „Macht der Finsternis“ abhängig ist, bei seinem Erscheinen in starke Entrüstung geriet, umsomehr, als die „moderne“ Kritik an Schillers Auftreten mit den „Räubern“ zu erinnern wagte. Daß das durchaus aus Ausnahmeverhältnissen erwachsende und sich daher selbst von seinem russischen Vorbild zu seinem Nachteil unterscheidende Drama des Alkoholismus mit dem revolutionären Weltdrama des jungen Schillers auch nicht die Spur gemein habe und niemals eine ähnliche Bedeutung erlangen könne, war mir auf den ersten Blick klar, wie überhaupt, daß Hauptmann nie ein National-, schwerlich auch ein großer Dichter im Sinne Goethes, Schillers, Grillparzers, Hebbels werden würde; dazu trug er zu ausgesprochen das Gepräge der Absonderlichkeit. Daß sich jedoch auf seinem Wege die treue Darstellung gewisser Weltzustände, wenn auch nie ein wahres Weltbild erreichen lasse, die große Begabung Hauptmanns, die Dinge der Wirklichkeit zu sehen und mit technischer Meisterschaft wiederzugeben, entging mir damals noch. Sein zweites Drama, das „Friedensfest“ mit seiner

Sammlung von Irrenhauskandidaten konnte mir noch weniger imponieren als „Vor Sonnenaufgang", und auch die Nachahmung Ibsens „Einsame Menschen", die außerdem noch stark von dem 1887 erschienenen Drama Hermann Bahrs „Die neuen Menschen" abhängig war, ließ mich noch kühl. Erst die „Weber" mit ihrer unleugbar gewaltigen Kraft und Wucht der Darstellung und „Kollege Crampton" mit seiner Fülle feiner und wahrer Züge brachten mich Hauptmann nahe, und sein „Hannele" konnte das zu ihm gewonnene Verhältnis wenigstens nicht wieder aufheben, obwohl ich hier nicht mehr die alte naturalistische Folgerichtigkeit, stellenweise selbst Konventionelles fand. Den „Biberpelz," dessen Entstehung auf Kleists „Zerbrochnen Krug" zurückgeht, und endlich den „Florian Geyer" habe ich noch nicht gründlich studieren können; das zuletzt genannte Werk scheint mir trotz seines Naturalismus in eine bedenkliche Nähe des „Fust von Stromberg" und „Sturms von Boxberg" und anderer Ritterdramen zu geraten. Im allgemeinen bin ich geneigt, Hauptmann den Rang eines „partiellen," freilich sehr partiellen Genies zuzugestehen und der von ihm ausgebildeten Form des naturalistischen Dramas eine relative und zeitliche Bedeutung, sodaß es zwar die Tragödienhöhe nie erreicht, aber doch als notdürftiger Ersatz für die ewige Form dienen kann, eher jedenfalls als das von Sudermann und Genossen gepflegte Drama nach französischen Mustern.

Wir haben übrigens schon aus den Zeiten des Sturmes und Dranges von 1770 Werke, an die das naturalistische Drama der Gegenwart sehr stark erinnert. Ich denke da nicht an Lenzens Stücke, die in mancher Beziehung ja gewiß viel mit denen Hauptmanns gemein haben, und wäre es nur in der Wiedergabe des „Milieu" und dem dogmatischen Zuge, der Lenz gegen die Hofmeister polemisieren läßt wie Hauptmann gegen den Alkohol und die Jugendsünden, ich habe die pfälzischen Idyllen des Malers Müller im Auge, die in der Wiedergabe eines beliebigen Stückes Leben, in der Anwendung der Sprache der Wirklichkeit und teilweise des Dialekts ganz genau der modernen naturalistischen Form entsprechen, auch insofern, als sie der Akt- und Szeneneinteilung ermangeln, die ja auch bei den modernen Dramen nur ein Zu-

geständnis an die Bühne ist. In der Behandlung der Charakteristik und der Sprache hat Hauptmann ferner in Elias Niebergall, dem Dichter des „Datterich," der berühmten Darmstädter Lokalposse, die aber in der That ein vorzügliches Zeit- und Charakterbild ist (vergl. Georg Fuchs, Ernst Elias Niebergalls dramatische Werke, Einleitung. Darmstadt, 1894), einen Vorgänger. Ich führe diese Dinge an, nicht um dem naturalistischen Drama die Originalität abzusprechen, sondern um zu zeigen, daß es eine natürlich gewachsene Form ist. Aber es ist keine Haupt-, sondern eine Nebenform, die hart an der Grenze des Dramas steht und die eigentliche Tragik ausschließt: für die Genauigkeit der Schilderung und die sorgfältige äußere Charakteristik müssen wir stets schlechte psychologische Motivierung und die Verfehlung des Kerns der Menschennatur hinnehmen, und das Typische geht stets völlig verloren. Man fühlt sich an die Porträtkunst Denners erinnert, der jede Runzel, jedes Härchen malte, darüber aber den Charakter des Gesichts verfehlte; das Beispiel überhebt mich auch der Notwendigkeit, meine Behauptungen weitläuftig zu begründen. Die Menschen in Hauptmanns Dramen bestehen im Grunde nur aus Weichteilen und Nerven, Knochen haben sie samt und sonders nicht, und daher kommt es auch, daß man ihnen nicht einmal die einfache Glaubwürdigkeit zuzugestehen braucht, abgesehen davon, daß die Mediziner Hauptmanns Krankenbildern die Wahrheit abgesprochen haben. Jeder einzelne Zug ist wahr und oft genug fein beobachtet, aber das Ganze stimmt doch nicht, es sind künstlerisch schwankende Gestalten. Ich entsinne mich, einmal ein künstlerisches Selbstbekenntnis Hauptmanns gelesen zu haben, aus dem mir hervorzugehen schien, daß er nicht wie die meisten großen Dichter zuerst seine Menschen in der Totalität habe, und es ist jedenfalls nicht zufällig, daß er Dramen ohne Helden wie die „Weber" schreibt. Hier scheint mir der Mangel seines Talents zu stecken; er sieht wunderbar, aber seine Phantasie schafft nicht, und so ist ihm das Beobachtete nicht wie andern Dichtern Material, aus dem die Gestaltungskraft innerer Anschauung gemäß Menschen bildet, sondern bereits das Gestaltete selbst, aus dem Menschen mosaikartig zusammengesetzt werden. So erklärt

sich auch, daß er uns den Glauben an Gestalten wie Loth zumutet und an psychologische Gewaltstreiche wie die Rettung Wilhelms im „Friedensfest“ und gar die Rettung Cramptons.

Soviel ist aber doch festzustellen, daß seit Hauptmanns Auftreten die deutsche Literatur nach und nach wieder vom Ausland unabhängig geworden ist und Werke von selbständiger Bedeutung hervorgebracht hat. Mag die geistige Verwandtschaft der Weber etwa mit Zolas „Germinal“ immer noch näher sein als die des „Werther“ zur „Neuen Heloise“, sicher wird niemand Hauptmann deswegen noch einen Schüler Zolas nennen können. Auch blieb Hauptmann nicht allein, es traten neben ihm andre selbständige Talente hervor. Die größte Hoffnung von ihnen hat Max Halbe (geb. 1865 zu Guettland) erregt, der in seiner „Jugend“ ein unzweifelhaft bleibendes Werk geschaffen hat, das nach der Seite der Stimmung über Hauptmann hinausgeht. Auch die „Jugend“ ist keine Tragödie, und manchem erscheint das Rasen der sinnlichen Leidenschaft in den jungen Leuten unerquicklich, vor allem undeutsch, aber das Stück spielt ja auch auf slawischem Boden, und da nun doch vielleicht ein Drittel der Bewohner des deutschen Reiches slawisches Blut in den Adern hat, so kann die deutsche Litteratur Darstellungen dieser Art, zumal wenn sie wie die „Jugend“ künstlerisch hoch stehen, doch wohl nicht gut verschlossen werden. Wenn man sich an dem, was jugendfrisch und rührend in des französischen Abbés Prevost „Manon Lescaut“ ist, entzückt, weshalb ein doch im ganzen harmloses deutsches Werk nicht gelten lassen! Übrigens spielt, wie ich hervorzuheben nicht vergessen darf, das slawische Blut in den Dichtern des Naturalismus und die Darstellung des halbslawischen Lebens in der neuesten Litteratur keine geringe Rolle, und ich bin gar nicht abgeneigt, die gegenwärtige deutsche Dichtung als wesentlich ostdeutsche, ostelbische zu bezeichnen und aus der Rassenkreuzung sehr vieles zu erklären. Von den bisher genannten Dichtern sind Hauptmann, Halbe, Sudermann, Max Kretzer, Arno Holz, M. v. Stern, E. v. Wolzogen Ostdeutsche, und ihnen schließen sich noch manche jüngere wie Karl Busse an.

Außer Hauptmann und Halbe ist noch eine ganze Reihe von

Verfassern naturalistischer Dramen zu nennen, zunächst Holz und Schlaf mit der „Familie Selicke,“ Schlaf allein mit „Meister Ölze“, Wildenbruch mit der “Haubenlerche“ und „Meister Balzer“, Fulda mit dem „Verlorenen Paradies“ und der „Sklavin“, auch Bahr und Alberti mit einigen Stücken. Bisher noch nicht erwähnt, obwohl er bereits zu den „Modernen Dichtercharakteren“ zählte, ist Otto Erich Hartleben (geb. 1864 zu Clausthal), der „Angele“ und „Hanna Jagert“ geschrieben hat. Ihm gleichaltrig ist Cäsar Flaischlen (geb. 1864 zu Stuttgart) mit seinen Dramen „Toni Stürmer“ und „Martin Lehnhardt“. Von neuerdings zu Ansehen gelangten Talenten wären etwa Arthur Schnitzler (geb. 1862 zu Wien), dessen „Liebelei“ fast über alle deutschen Bühnen gegangen ist, und Georg Hirschfeld (geb. 1873 zu Berlin) mit seinem Schauspiel „Die Mütter“ zu nennen. Den einen oder den andern Versuch mit einem naturalistischen Drama haben zahlreiche Schriftsteller gemacht; es war das ja eine Zeit lang Mode, und wenn die öffentlichen Theater versagten, so waren die „freien“ Bühnen da. Selbst einige Bühnenhandwerker haben sich der neuen Form bemächtigt. Es ist möglich, daß man, die hierher gehörigen Stücke Anzengrubers eingeschlossen, jetzt etwa zwanzig naturalistische Dramen aufbringen kann, die, wenn auch nicht Welt und Menschenleben im großen und sub specie aeterni, doch einzelne Kreise der Gesellschaft, das Volk, aber auch höhere Klassen und gewisse moderne Krankheiten künstlerischen Ansprüchen genügend darstellen. Das ist immerhin kein unbedeutendes Ergebnis der naturalistischen Bewegung, wenn ich mir auch sagen muß, daß von einer neuen Blüte des deutschen Dramas im Hinblick auf diese Stücke noch nicht die Rede sein kann, kein einziges davon dem Volk ans Herz gewachsen, kein Dichter hervorgetreten ist, der wirklich Boden in der Nation gewonnen hätte. Das naturalistische Drama setzt eben vielmehr den Kunstkenner und Feinschmecker voraus, als z. B. das idealistische Schillers und wird natürlich auch sehr schnell altern.

Viel weniger Glück als mit dem naturalistischen Drama hat man mit dem naturalistischen Roman gehabt. Trägt man Be-

denken, Theodor Fontanes Romane naturalistisch zu nennen — und sie sind es jedenfalls nicht im Schulsinne —, so kann man ruhig behaupten, daß keiner der naturalistischen Romandichter eine größere Wirkung und eine Stellung in seinem Volke, wie sie die älteren Romandichter fast sämtlich erhielten, und kaum ein Roman einen durchschlagenden Erfolg erzielt hat. Und wie hätte das auch geschehen sollen, blieb man doch in der übersichtlichen Darstellung der Zeitbewegungen ganz unbedingt hinter den Dichtern des Zeitromans, Gutzkow und Spielhagen, zurück, erreichte man doch, gleichsam an den Schmutz der Großstadt gebannt, nicht einmal die Vielseitigkeit und Lebendigkeit der alten Münchner Poeten! Die Zahl freilich der naturalistischen Romane schwoll ins Unendliche, aber außer Sudermanns Werken, die ja nicht konsequent-naturalistisch waren und Mode wurden, erhielt kaum einer die zweite Auflage. Außer Kretzer, Bleibtreu, Conrad, Alberti, Bahr, die bereits hinreichend charakterisirt sind, wären hier etwa noch Hans Land (geb. 1861 zu Berlin), Wilhelm von Polenz (geb. 1861 zu Ober-Cunewalde) und Oskar Mysing (Otto Mora, geb. 1867 zu Bremen) zu nennen. Heinz Tovote und Georg von Ompteda, die hübsche Erfolge hatten, gehören nicht zu den echten Naturalisten, sondern sind eher zur Spätdecadence zu rechnen. Ohne Einfluß blieb der Naturalismus auf keinen der deutschen Romandichter und Novellisten, selbst Paul Heyse entzog sich ihm nicht, und manche der älteren Dichter, wie z. B. Karl Heigel (aus München, geb. 1835 und Karl von Perfall (aus Landsberg in Bayern, geb. 1851), haben naturalistisch angehauchte Werke geschrieben, die dem Leben ganz anders gerecht werden als die Mehrzahl der Schulprodukte. Der naturalistische Durchschnittsroman behandelt natürlich noch viel ausschließlicher und selbstverständlich auch breiter als das Drama die Schattenseiten der modernen Kultur, vor allem die des großstädtischen Lebens, wies alle Schwächen der Zolaschen Romane auf, aber kaum einen seiner Vorzüge. Eher als auf dem Gebiete des Romans wurde auf dem der kleinen Erzählung und Skizze bemerkenswertes geleistet, zumal als man aufhörte, ausschließlich die Großstadt zum Schauplatz seiner Darstellungen

zu wählen und aufs Land hinaus ging. In Cäsar Flaischlens Sammelbuch „Neuland“ (1894) wurde der Gesichtspunkt der Stammeseigenart sogar zum ausschlaggebenden erhoben, und einzelne der jüngern Dichter, Flaischlen selbst, dann der frühverstorbne Julius Petri (geb. zu Lippstadt in Westfalen 1868, gest. 1894) haben mit Vorliebe heimatliche Menschen und Zustände geschildert. Nimmt man den Rahmen etwas weiter, so kann man hier vielleicht sogar Talente wie Ilse Frapan und Charlotte Niese erwähnen. Neuerdings hat auch der gewöhnliche Frauen-, also der belletristische Durchschnittsroman eine naturalistische Wendung durchgemacht, kaum ein Zeitungsroman, der nicht das eine oder das andre Naturalistische enthielte. Nun, der Geist ist doch' derselbe geblieben, der Naturalimus ist nur Verputzung.

Ganz ohne Zweifel war der Naturalismus die litterarische Richtung, in die der neue Sturm und Drang mit Naturnotwendigkeit auslaufen mußte, er fand auch in Deutschland nach und nach die deutsche Form, aber eine große Einseitigkeit blieb er doch; niemals ist eine engere ästhetische Theorie entwickelt worden als die seinige, niemals hat vielleicht auch eine Litteratur einen so einförmigen Charakter getragen. Aber ich habe hier nicht die Aufgabe, eine ästhetische Kritik des Naturalismus zu geben, sondern ihn nur geschichtlich begreifbar zu machen. Er war die Reaktion auf die Poesie der Konvention, die Schwarzfärberei nach der Schönfärberei, er war zugleich auch die Dichtung der sozialen Tendenz, der Versuch, die Decadence durch getreue Spiegelung der Verderbnis und Einführung bestimmter Bestrebungen zu überwinden. Schon aus der sozialen Tendenz erklärt sich, daß man so hohen Wert auf die „Wissenschaftlichkeit“ der neuen Kunstwerke, ihre Brauchbarkeit als documents humains legte, und auch, weswegen man in Deutschland gerade die unmittelbar wirkende dramatische Form begünstigte, obwohl ein spezifisch dramatisches Talent kaum vorhanden war, und gelungne Aufführungen naturalistischer Werke nach der Art der Stücke und der von der Mitwirkung der Illusion möglichst absehenden thörichten naturalistischen Theorie stets Zufall bleiben

mußten. Zuzugeben ist, daß die jungen deutschen Dichter schneller, als man hätte denken sollen, wieder sehen und auch mit wirklicher Energie darstellen lernten, wenn sie auch über das Sehen und Darstellen der Oberfläche der Dinge und der schreienden Gegensätze modernen Lebens nicht hinauskamen und sich nach und nach auch wieder naturalistische Schablonen ausbildeten. Das Stoffliche und Technische der Kunst wurde die Hauptsache und mußte es wohl einmal werden, da das Alte nach Stoff und Form abgebraucht war. Nur schade, daß nun nicht wirklich große Persönlichkeiten auftraten, die das Neugewonnene im Dienste der Kunst benutzten! Aber wenn ich meine ehrliche Meinung abgeben soll: es steckt in des einzigen Jeremias Gotthelfs vierundzwanzig Bänden mehr wirkliches Leben, Kenntnis des Volks und auch männliche Kraft, vielleicht auch mehr Poesie als in der gesamten modernen naturalistischen Litteratur, die freilich künstlerisch weiter gekommen ist, als der zu oft predigende und polternde Berner Pfarrer. Das Unglück ist, das auch der Naturalismus in Deutschland zu einer Art Bildungsdichtung geworden ist, von Berliner Litteraten getragen und einem exklusiven großstädtischen, nichts weniger als gesunden und ehrlichen Publikum gefördert. Kämen zu Hauptmann, der seiner schlesischen Heimat ja ziemlich treu geblieben ist, noch einige bedeutendere Dichter, die, wie etwa Gottfried Keller, mit dem Volkstum ihrer Heimat verwachsen und die Enge der naturalistischen Theorien zu durchbrechen imstande wären, an den Naturalismus selber aber festhielten, so hätte dieser, der Naturalismus, unbedingt noch eine große Zukunft; was Jeremias Gotthelf für sein „Bernbiet“ leistete, kann für jeden deutschen Gau geleistet werden, und auch mit der größeren künstlerischen Freiheit, die Keller im Vergleich zu Gotthelf hat.

13. Der Symbolismus und die Spätdecadence.

Im November 1892 schrieb ein besonders schlauer Korrespondent der Kölnischen Zeitung aus Berlin: „Die Toten reiten schnell, wenn man den jungen Litteraten glauben will. Unsere deutschen Nachahmer Zolas, namentlich seine treuesten Schüler, die Pedanten des Naturalismus, die Techniker nach dem einförmigen Rezept von Johannes Schlaf, nehmen von Zola selbst keinen Bissen Brot mehr, nachdem sie Theorie und Praxis von ihm genommen haben. Ja sogar die neue Fahne, die sie feierlich aufrollen, den Symbolismus, haben sie von Zola geholt, den sie jetzt verleugnen. Die Abkömmlinge von Ibsen haben es noch leichter. Eine halbe Stunde von Berlin entfernt, in Friedrichshagen hat sich eine echte skandinavische Kolonie vereinigt, die rascher, als es die Litteraturgeschichte wahrscheinlich machen sollte, mit Ibsen aufräumt. Starke Talente suchen da die Anerkennung Deutschlands zu beschleunigen. An sie schließt sich die noch unklare Gruppe von deutschen Allerjüngsten, die im Begriff stehen, sich in der Lyrik die Phantasten zu nennen, im Drama die Freskomaler! Schon die Worte lassen ahnen, daß die Bewegung sich da zu überschlagen beginnt und wieder rückläufig werden dürfte, wenn nicht eben unter den Phantasten und Freskomalern eine bisher unbekannte Kraft erscheint." Der Korrespondent hatte Recht, der folgerichtige Naturalismus war damals nach kaum dreijähriger Herrschaft schon überwunden, wie es unter anderem auch Hauptmanns „Hannele" bewies, doch täuschte er sich über Ibsen, der kurz darauf mit dem „Baumeister Solneß"[1] den deutschen Symbolisten einen hübschen Brocken zuwarf. Aus den deutschen Phantasten und Freskomalern ist freilich nichts ge-

[1] Ein Rückfall in die Manier dieses Werkes scheint Gerhart Hauptmanns neuestes Märchendrama „Die versunkene Glocke" zu sein.

worden, es waren Wasserblasen, die aufstiegen und zerplatzten; beim Symbolismus blieb es.

Man kann ihn als die Reaktion auf den Naturalismus auffassen. Bei diesem war der Geist im ganzen zu kurz gekommen, der Körper alles gewesen; nun rächte sich der Geist, wollte vom Körper gar nichts mehr wissen und tauchte tief in die Abgründe der Mystik und des — Blödsinns. Die Franzosen hatten das vorgemacht, die Deutschen machten es nach. Es lohnt nicht, auch nur die Namen der Franzosen zu nennen, die die Muster abgaben; bezeichnenderweise hießen sie außer Symbolisten und Impressionisten auch Decadents und verleugneten ihren engen Zusammenhang mit den älteren Decadents Baudelaire und Richepin nicht. Auch unsere deutschen Symbolisten waren meist Decadents, bewußte Verfallzeitler, die auf ihre Überkultur stolz waren und sich nicht mehr die Mühe gaben, die Decadence zu überwinden. Bei ihnen namentlich kam Friedrich Nietzsche zur Geltung, hatte doch auch er schon etwas wie eine symbolistische Poesie geschaffen, die jetzt formell vielfach maßgebend wurde; kurze prosaische Stücke im Orakelton oder aus lauter farbigen, aber unklaren Bildern bestehend, wurden die Lieblingsform des Symbolismus. Im ganzen ist die symbolistische Bewegung in der deutschen Dichtung ohne alle Folgen geblieben, nur daß sie eben der Einseitigkeit des Naturalismus ein Ende bereitet hat.

Nicht eigentliche Symbolisten, obwohl sie doch der Bewegung nicht fernstanden, sicher aber Decadents sind die beiden Hannoveraner Otto Erich Hartleben und Heinz Tovote, denen man als dritten vielleicht Georg v. Ompteda (Egestorff), der auch Hannoveraner ist, anreihen darf. Hartleben habe ich schon als Dramatiker des Naturalismus erwähnt; wie er nichts weniger als ein Stürmer und Dränger war, so lag auch der entschiedene Naturalismus seiner Natur nicht, und seine Spezialität gewann er daher erst als Schilderer des Berliner Quartier latin und Erzähler von allerlei Leichtfertigkeiten. Im allgemeinen entspricht er der in Frankreich von Maupassant vertretenen Richtung, die ja zweifellos decadenter ist als die Zolas. Er hat lyrisches

Talent, eine leichte, sichere Hand, Humor, aber dabei auch etwas Dilettantisches. Von Maupassant kann man auch den erfolgreichen Vertreter des höheren Dirnenromans, Tovote (geb. 1864) ableiten, den man nicht mit Unrecht mit Clauren verglichen hat. Seine Produkte sind nach und nach ziemlich öde geworden. Ompteda (geb. 1863) hat in seinen Dichtungen Liliencron nachgeahmt, dann auch Dirnenromane und oft sehr amüsante Skizzen geschrieben. (Neuerdings scheint er „ernst" zu werden.) Alle diese Dichter sind frei von der naturalistischen Brutalität, mehr „Künstler" oder sagen wir „Virtuosen" als die folgerichtigen Naturalisten, aristokratischer, aber auch schwächlicher und ohne soziale und sittliche Tendenz, weswegen man sie am richtigsten als die Hauptvertreter der deutschen Spätdecadence bezeichnen kann.

Die Entwickelung des Symbolismus kann man am besten in den Münchner „Modernen Musenalmanachen" (1893 ff.) und der schon genannten Prosasammlung „Neuland" verfolgen. Die 1891 gleichfalls in München erschienene Sammlung „Modernes Leben" ist noch ganz naturalistisch, in dem „Musenalmanach auf das Jahr 1893" sind aber alle hervorragenden deutschen Symbolisten schon vertreten. Das Buch hat ähnliche Bedeutung wie die „Modernen Dichtercharaktere", es versammelt noch einmal alle Vertreter des jüngsten Deutschlands von den ältesten bis auf die jüngsten und verrät schon deutlich die Gegensätze, die sich nach und nach aufgethan haben. Herausgeber war Otto Julius Bierbaum (geb. 1865 zu Grünberg), und so mag er auch zunächst besprochen werden. Mit „Erlebten Gedichten" als Nachahmer Liliencrons aufgetreten und dessen Naturburschentum noch studentisch-renommistisch übertreibend, wurde er dann einer der Hauptvertreter jenes Symbolismus, der sich am engsten an die entsprechende Malerei anschloß und ihre gemachte Altertümlichkeit poetisch wiederzugeben strebte. Dabei geriet er in eine bedenkliche Nähe der archaisierenden Poesie Julius Wolffs, wie er denn überhaupt ein wunderbares Gemisch aus Anempfindelei, Mache und barockem Humor ist. Bedeutender als Bierbaum ist Gustav Falke (geb. 1853 zu Lübeck), der ebenfalls von Liliencron ausging und hier im Almanach mit der „Sonnenblume" auch auf

den Pfaden des Symbolismus wandelt, aber sich stets mit großem Glück auf dem Boden schlichter, echt künstlerischer Poesie gehalten hat. Außer Falke sind von begabteren jüngeren Lyrikern noch zu erwähnen: Isolde Kurz (geb. 1853 zu Stuttgart), Heinrich Vierordt (geb. 1855 zu Karlsruhe), beide von der jüngsten Bewegung kaum beeinflußt, J. J. David (geb. 1859 zu Weißkirchen in Mähren), der öfter erwähnte Essayist Wilhelm Weigand (geb. 1862 zu Gissigheim in Baden), Otto Ernst (Schmidt, geb. 1862 zu Hamburg), Richard Zoozmann (geb. 1863 zu Berlin), Richard Dehmel (geb. 1863 zu Wendisch-Hermsdorf, Brandenburg), Ricarda Huch (geb. 1864 zu Zürich), Ludwig Jakobowski (geb. 1868 zu Strelno, Posen), Felix Dörmann (geb. 1870 zu Wien), Franz Evers (geb. 1871 zu Winsen a. d. Luhe), Karl Busse (geb. 1872 zu Lindenstadt, Posen). Die meisten dieser Dichter, die sich im Laufe ihrer Entwickelung gewöhnlich auch auf das dramatische oder erzählende Gebiet gewagt haben, sind in dem „Modernen Musenalmanach" vertreten; zum erstenmal stellten zu dieser Sammlung auch Frauen in größerer Anzahl Beiträge, nämlich Anna Croissant-Rust, Marie Eugenie delle Grazie, Marie Janitschek, Ernst Rosmer (Frau Bernstein) Käthe Schirmacher, Bertha von Suttner, Kory Towska. Die bedeutendste von diesen, zugleich vielleicht die Hauptvertreterin eines verhältnismäßig natürlichen, großer Anschauungen nicht entbehrenden Symbolismus ist Marie Janitschek (geb. 1860 zu Mödling), deren Novellen „Atlas" und „Pfadsucher" (1894) für ihre Weise charakteristisch sind. Neben diese Werke kann man als symbolistisch Bölsches „Mittagsgöttin" (schon 1891) und Julius Harts „Sehnsucht" (1893) stellen. Nicht leicht entgingen auch die älteren Dichter, und mochten sie noch so entschiedne Naturalisten gewesen sein, dem Symbolismus; selbst M. G. Conrad benutzte in einer seiner Skizzen Christus zu symbolischen Zwecken, wie so viele andre auch. Der blödsinnigste aller Symbolisten, der Gründer der Schule der Phantasten, war Paul Scheerbart; die Freskodichtung (das „Fresko" stammt wohl von Heines Freskosonetten her) trug als alleiniger Vertreter Franz Held (Herzfeld), der sich mit Alberti (Sittenfeld) und Bahr in den Ruhm teilt, die wüstesten Ausschreitungen der Sinnlichkeit

dargestellt zu haben. Man kann bei ihm von männlicher Prostitution reden, die unter allen Umständen Aufsehen erregen will. Auch die Sammlung „Neuland“ enthält neben naturalistischen zahlreiche symbolistische Beiträge, so von Bierbaum, Anna Croissant-Rust, Cäsar Flaischlen, Hartleben, C. G. Reuling, Johannes Schlaf. Gelegentlich wird aus der symbolistischen Dichtung auch ein fades Märchen. Es war ja damals, 1894, auch die Zeit der Märchendramen, Hauptmann und Fulda hatten große Erfolge gehabt und zogen viele nach sich, selbst noch Richard Voß. Im übrigen tritt die Sammlung „Neuland“ sehr bescheiden auf und läßt keinen Zweifel darüber, daß der Sturm und Drang endgiltig vorüber ist. Die Bescheidenheit war freilich auch angebracht, es fanden sich bei dreiundzwanzig Autoren neben vielem recht guten Mittelgut eigentlich nur zwei wirklich bedeutende Beiträge in dem Bande, die von Halbe und der Janitschek. Die Kritik war denn auch teilweise ehrlich genug, hervorzuheben: das und besseres hätten die Alten auch geleistet.

Im ganzen ist die deutsche Litteratur heute noch in dem Zustande, in dem sie die Münchner Musenalmanache und die Sammlung „Neuland“ zeigen, nur daß jetzt der Symbolismus wieder zurückgetreten ist, und einige gemäßigt-naturalistische Dramatiker, vor allen die schon genannten Schnitzler und Hirschfeld, dann etwa noch Max Dreyer, Hoffnungen erregt haben, ohne daß man jedoch in ihnen gerade die kommenden Leute sähe. Groß ist gegenwärtig die Zahl der neu aufgetretenen Unterhaltungsschriftsteller und -schriftstellerinnen, und man kann, wenn man will, annehmen, daß die moderne litterarische Bewegung jetzt an Breite gewinnt, was sie an Tiefe und Stärke verloren hat. Ein neues Schlagwort nach dem Symbolismus hat man noch nicht, die Franzosen scheinen ihre Pflicht, aller drei Jahre für eins zu sorgen, diesmal nicht erfüllt zu haben. Nun, es wäre gut, wenn man jetzt anfinge, ein für alle mal von den Pariser Schlagwörtern abzusehen und anstatt an die Begründung neuer Moden an den innigeren Anschluß an die deutsche Litteratur der Vergangenheit dächte, was ein Aufgeben der eigenen Selbständigkeit keineswegs zur Folge zu haben brauchte. Freunde des Alten

haben aus dem Erfolg, den Wildenbruchs „Heinrich IV.“ im letzten Winter errang, geschlossen, daß nun die ganze naturalistische Bewegung überwunden sei, aber wir schreiben nicht mehr 1882, und niemand unter den ernst zu nehmenden Dichtern und Schriftstellern der Gegenwart ist geneigt, die unzweifelhaften Errungenschaften des Sturmes und Dranges zu Gunsten sehr zweifelhafter, wenn auch augenblickliche Erfolge versprechender Vorzüge wieder aufzugeben, vor allem nicht die intimere Verbindung von Kunst und Leben zu Gunsten einer äußern Theaterwirkung. Eher als an Wildenbruch wäre der Anschluß an Wilhelm Raabe, den letzten der noch schaffenden großen Sieben der fünfziger Jahre, zu loben, und O. J. Bierbaum hat jüngst einen Roman veröffentlicht, der stark von Raabe abhängig erscheint. Freilich Raabes Stil ist nicht für jedermann brauchbar, wenn man auch von ihm die dem Naturalismus leider vielfach fehlende „Liebe“ lernen kann. Die oben genannten jüngern Lyriker stehen der alten Lyrik alle gar nicht so fern, wie denn für die Lyrik ästhetische Schultheorien stets nur geringe Bedeutung haben werden; so ist z. B. Karl Busse, den die Mode im letzten Jahr in den Vordergrund geschoben hat, stark von Storm beeinflußt. Auch treten jetzt manche der durch den Sturm und Drang zurückgedrängten Dichter wieder hervor; keiner der Jüngsten hat z. B. den sozialen Gedanken, die „altruistische“ Überwindung des persönlichen Schmerzes und damit auch des Pessimismus und der Decadence überhaupt so energisch dargestellt wie Ferdinand Avenarius in seiner Dichtung „Lebe!“ Jedenfalls ist heute eine gewisse Stille der Überlegung, des Tastens eingetreten, man ist überall zur Vernunft gekommen, und wenn man bisher noch nicht imstande ist, das Selbstgeleistete im Vergleich zu den Leistungen der Vergangenheit richtig zu beurteilen, man verwirft diese doch nicht ohne weiteres mehr, glaubt nicht mehr, ab ovo anfangen, eine ganze neue Litteratur aus dem Nichts hervorzaubern zu können oder gar schon hervorgezaubert zu haben. Nun gilt es irgendwo festen Anschluß zu finden, und meine Überzeugung ist, daß sich dazu die Dichter der ersten fünfziger Jahre am besten eignen, daß deren durch die Decadence unterbrochnes Werk wieder aufgenommen

werden muß. Sie waren nicht, wie man uns hat weis machen wollen, Epigonen, sie haben Kraft und Größe, Wahrheit und Natur und dabei eine reiche Kunst, alle ihre Bestrebungen deuten vorwärts, nicht zurück. Sicher, das deutsche Volk wird nicht unzufrieden sein, wenn es geschichtliche Dramen des großen realistischen Stils bekommt, wie sie Hebbel und Ludwig schufen, bürgerliche Tragödien wie die „Maria Magdalene," statt der naturalistischen Dramen, biographische Romane, wie Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" einer ist, Novellen von der Art der „Leute von Seldwyla" und der besten Theodor Storms. Es wird, wie gesagt, niemand gezwungen sein, diese Dichter nachzuahmen, seine eignen Errungenschaften aufzugeben, nur von ihrem Geiste soll er sich befruchten lassen. Hat denn jeder deutsche Stamm seinen Jeremias Gotthelf, seinen Otto Ludwig, seinen Klaus Groth, seinen Willibald Alexis, ja nur seinen Reuter oder Scheffel? Glaubt man wirklich, daß die neueste Bewegung alle diese Dichter zu den Toten geworfen habe? Sollte man es glauben, dann wehe uns! Aber man glaubt es nicht, wenigstens die vernünftigen Leute glauben es nicht. So schreibt Wilhelm Weigand in seinem „Elend der Kritik": „Das Bewußtsein, daß der Naturalismus trotz der trefflichen Leistungen einzelner Dichter eine Gefahr für den durchaus individualistischen germanischen Geist bedeute, ist in dem spärlichen Publikum, das an dem Geschick unsers Schrifttums wirklichen Anteil nimmt, immer rege gewesen. Es fehlt auch nicht an den großen Hoffnungen und Fragen, die den Einzelnen beglücken und ihm die schöne Sicherheit des Glücks gewähren: Worin kann denn jene Überwindung des Naturalismus, von der die ganze Welt, Dichter und Schauspieler fabeln, eigentlich bestehen? In der Rückkehr zu den Träumereien der Symbolisten, zu den künstlich hoch gesteigerten Bedürfnissen überfeiner Menschen, die nur noch im Reiche der Schönheit, wie es die Vergangenheit enthielt, leben können, weil sie nicht stark genug sind, den Anblick des vollen, ganzen Lebens zu ertragen? Nein, sondern in dem freien, unpedantischen, selbstherrlichen Gebrauch der Kunstmittel des Naturalismus und der wirklichen Darstellung jener Menschenschicksale, die für die Ent-

wickelung unseres Geschlechts Bedeutung haben und unser Dasein rechtfertigen. Wir wollen den ungeheuren Kämpfen, die eine werdende Welt im Busen des bedrängten Individuums entfesselt, mit freiem Herrenblick anwohnen! Wir wollen die Fülle des Lebens, wie sie in dem Einzelnen lacht und Feste feiert, auch in dem Kunstwerk genießen. Wir wollen weder Schönfärberei im Sinne der alten Epigonen, noch Schwarzseherei nach der Art der Pessimisten: in der Kunst feiert die Menschheit ihre ewigen Feste vor einem dunkeln Hintergrunde. Wir wollen keine Vergröberung des Menschen, wie sie die Franzosen bieten, indem sie jeden als mechanisches Produkt großer äußerer Massenwirkungen hinstellen. Wir wollen keine ungeheuerliche Deutung der Natur, um des romantischen Bedürfnisses verkappter Epigonen willen. Wir wollen keine psychologischen Haarspalter, die uns ein anatomisches Produkt als Kunstwerk aufschwatzen —" kurz, wir wollen wirkliche Kunstwerke, wir wollen große künstlerische Persönlichkeiten, meint Weigand. Aber wenn diese großen Persönlichkeiten nun ausbleiben? Da müssen wir uns eben doch an die Dichter der Vergangenheit halten, die keine Epigonen, sondern noch zukunftskräftig sind, und die Talente der Gegenwart müssen von ihrer Kunst lernen, müssen versuchen, ihr Werk zu vollenden, nicht als Epigonen, aber als ernsthaft Mitstrebende. Wo steht denn geschrieben, daß jedes Jahrzehnt eine andere Dichtung brauche? Wird nicht das ganze halbe Jahrhundert von 1850 bis 1900 wahrscheinlich einst zu einer einzigen Periode gemacht werden, und sollte sich einer der Nachlebenden wundern, wenn sich da an den fröhlichen Anfang das fröhliche Ende anschlösse? Genies und große Talente kann ein Volk nicht zu jeder Zeit haben, wohl aber kann es jedes Geschlecht ernst mit der Kunst nehmen. Da sind Hebbel und Ludwig die rechten Lehrer, und ich glaube doch noch, daß das deutsche Dichtergeschlecht im Aufsteigen begriffen ist, das lieber ein grünes Lorbeerblatt will als die Dutzende von Kränzen aus Zeitungspapier, die das Zeitalter der Decadence so verschwenderisch verteilte.

Nehmen wir für das Menschenalter von 1830 bis 1860 den aufstrebenden Liberalismus und mit ihm im Bunde den Realismus,

der in den fünfziger Jahren gipfelt, als die Zeit und Litteratur beherrschenden Mächte an, für das Menschenalter von 1860 bis 1890 den sinkenden Liberalismus (Kapitalismus) im Bunde mit der litterarischen Decadence, so wird für das, in dem wir leben, der Sozialismus wohl als die herrschende Macht anzusehen sein, und ihm dürfte auf dem Gebiete der Litteratur ein sich mehr und mehr veredelnder Naturalismus entsprechen. Jedenfalls bin ich der Ansicht, daß die Decadence in Deutschland jetzt in der Hauptsache überwunden ist, und zwar durch das mehr und mehr angewachsene Sozialgefühl, das heute eine Macht ist, mit der jeder im Reiche zu rechnen hat. Mögen die völlige Gesundung und die notwendige Umformung der Gesellschaft nun auch noch so langsam vor sich gehen, ausbleiben können sie nicht; denn die klaren Köpfe und die besten Herzen sind dafür, und wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg. Die Litteratur aber hat die Verbindung mit dem Leben wiedergewonnen, und sie wird ihr nicht wieder verloren gehen, wenn man auch immer noch versucht, jeden erfolgreichen Poeten zum Dalai-Lama aufzuschwindeln, und manches schöne Talent durch großstädtische Sensation zu Grunde richtet. Mehr als jede frühere Zeit fordert die unsrige, daß der Künstler vor allem ein Mann sei — man fängt auch allmählich an, das zu begreifen. Und so darf man der Zukunft jetzt ohne allzugroße Hoffnungen, aber doch mit einem bestimmten Vertrauen entgegen sehen: der neue Goethe steht schwerlich vor der Thür, aber der alte lebt noch und es sind ihm Dichter nachgefolgt und werden ihm auch künftig Dichter nachfolgen, die ihm, wenn sie sich vor ihm gebeugt haben, frei ins Auge zu blicken wagen dürfen.

Namenregister.

(Die Namen der in der Studie behandelten Dichter sowie die Hauptstellen über jeden sind durch den Druck hervorgehoben.)

Von dem Verfasser dieses Buches
.... sind früher erschienen ....

Gedichte. 1889. Verlag von Carl Reissner, Leipzig und Dresden. 224 S. Preis geh. Mk. 3, eleg. geb. Mk. 4.

Dichterleben. Dramatische Dichtungen. 1890. Verlag von Moritz Schauenburg, Lahr in Baden. 208 S. Preis geh. Mk. 2,50.

Friedrich Gessler. Sein Leben und seine Werke. Vortrag. 1892. Derselbe Verlag. 130 S. Preis geh. Mk. 1,50.

Aus tiefster Seele. Eine Blütenlese deutscher Lyrik. 1896. Derselbe Verlag. 288 S. Preis geb. Mk. 3.

Aus der meerumschlungenen Heimat. Geschichten in Versen. 2. Aufl. 1896. Verlag von Reimer Schulz, Wesselburen in Holstein. 120 S. Preis geh. Mk. 1,50.

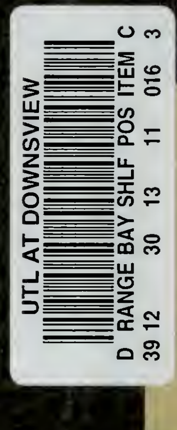
Der dumme Teufel oder die Geniesuche. Komisches Epos in 12 Gesängen. 1896. Verlag der Dresdener Verlagsanstalt (V. W. Esche). 170 S. Preis geb. Mk. 2.










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 30 13 11 016 3